MESTER

SPECIAL ISSUE
TRANS*FORMATIONS*: RE-IMAGINING IDENTITY



XXXIII

2004

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

MESTER

SPECIAL ISSUE
TRANS*FORMATIONS*: RE-IMAGINING IDENTITY



XXXIII

2004

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

Mester (ISSN 0160-2764) is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

Submission Guidelines. To be considered for publication, manuscripts must follow the latest edition of the *MLA Style Manual.* It is presumed that all submissions are original research, not previously published in any other form and not under consideration by another journal. They should not exceed 20 pages. Articles that are not accepted for publication will be returned only if accompanied by a self-addressed, stamped envelope.

Mester encourages electronic submissions via email. If submitting a paper copy, an original and three copies are required for all work. An electronic copy in MS Word 6.0, WordPerfect 5.0, or higher format will be needed upon approval. After publication, authors receive three complimentary copies of the issue in which their work appears. Please provide the complete title of your essay plus your name, address, e-mail address, phone number and academic affiliation on a separate sheet with your paper. Your name should not appear on the manuscript so that your contribution can be reviewed anonymously. Page numbering is important, please include.

Address all correspondence to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California Los Angeles, CA 90095-1532 or mester@ucla.edu. For the most up-to-date information, you may visit www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/Mester/mester.html

Annual subscription rate is $20.00 for institutions/individuals and $10.00 for students. Please add $5.00 for subscriptions outside the U.S., Canada, and Mexico. Please make checks payable to "UC Regents."

Article reprints can be obtained through *ISI*: tel.: (800) 603-4367 or service@isidoc.com or www.isidoc.com.

Mester is indexed in the *MLA International Bibliography* and is listed in the *ISI Web of Science*.

ISSN 0160-2764.

CONTENTS

VOLUME XXXIII 2004

Introducción

El concepto de identidad, o el plantearse quiénes somos—y por consiguiente quiénes *no* somos—es un quehacer que ocupa a los colaboradores del presente número de *Mester*. Los trabajos que aquí se incluyen son prueba fehaciente que la veta de dicho tema no se ha agotado, sino que al contrario, continúa vigente y en espera de nuevas reelaboraciones dado lo orgánico de su naturaleza y lo complejo de una realidad cada vez más difícil de definir.

Los textos que integran este ejemplar, así como los múltiples acercamientos desde los que fueron elaborados, son respuesta del llamado a re-imaginar el concepto de identidad en los umbrales del nuevo milenio. Con este número especial intentamos contribuir al debate de la identidad, a la vez que extendemos una invitación a la continuación del mismo. Deseamos que la lectura de este volumen abra nuevas posibilidades, no sólo en la cuestión de las identidades sino en el campo de las ideas y las humanidades en general.

Finalmente, agradecemos la colaboración del Departamento de Español y Portugués, la Fundación del Amo y la Asociación de Estudiantes Graduados, ya que sin su generoso apoyo la publicación de *Mester* no sería posible. Asimismo, me corresponde agradecer la ayuda incondicional del comité editorial, cuyo esfuerzo, dedicación y profesionalismo se ven reflejados en este número. Gracias también a Alessandra Santos por su cuidadosa labor de edición, y por último, infinitas gracias a Damian Bacich por compartir conmigo los "secretos del oficio".

Iliana Alcántar
Editor-in-Chief 2003–2004
Mester Literary Journal



Articles, Interviews, Conference

Cristina Cerezales's *De oca a oca*: A Novel of Female Identity for the Post-Franco Era

Roberta Johnson
University of Kansas

On February 28, 2004 Carmen Laforet died at age 82, 60 years after she wrote *Nada,* which initiated the Spanish post-Civil War female *Bildungsroman*, a genre that continues to flourish into the early years of the twenty-first century.[1] In her first novel *De oca a oca* published in 2000, Carmen Laforet's daughter, Cristina Cerezales has continued the tradition initiated by her mother in 1945 of writing fiction that centers on women's developmental stages. *De oca a oca*'s similarities to as well as differences from other novels of the genre offer an opportunity to reflect on some significant changes the genre has undergone. I will leave for another day fuller treatment of the phases through which the female *Bildungsroman* has passed and individual masterpieces it has produced, including Ana María Matute's *Primera memoria* (1959), Carmen Martín Gaite's *Entre visillos* (1957), *Las ataduras* (1960), and *El cuarto de atrás* (1978), Ana María Moix's *Julia* (1970), Paloma Díaz-Mas's *El rapto del Santo Grial* (1984), and Rosa Montero's *Temblor* (1990), in order to concentrate on *De oca a oca* and what it means within the context of Spanish women's lives in a post-transition, fully democratic Spain.

De oca a oca portrays a new Spanish woman who is finally emerging from Franco-era ideas about womanhood, and in the process it calls on many elements of earlier novels of female development—the girl's estrangement from her parents, her oddness and alienation within her local setting (the *chica rara*), her search for identity through memory, and her drive for personal freedom. Like her mother's *Nada* and many other female *Bildungsromane*, Cerezales's *De oca a oca* is a retrospective reconstruction of a woman's life during an important period of personal growth, and also like most other novels of the genre, it reflects the restrictions and possibilities for women's

formation of an independent identity at a particular moment in Spanish history. *Nada*, for example, evokes the 1940s during the early years of the Franco regime, *Primera memoria*, the Spanish Civil War, and *El cuarto de atrás*, the Civil War and the Franco regime. *De oca a oca* covers the late Franco era and the first 25 years of democracy. Juan Villegas and Carlos Feal Deibe found in *Nada* the stages of a ritual initiation rite, and *De oca a oca* follows a similar pattern (as do Matute's *Primera memoria*, Montero's *Temblor*, and Díaz-Mas's *Rapto del Santo Grial*). *De oca a oca* coincides with *Nada* in including a philosophical-existential dimension suggested by the novels' titles and related to the protagonists' search for personal liberation and their appropriate place in the world.

Cerezales converts the children's game "De oca a oca y juego porque me toca," a children's board game in which players throw dice and then advance a token, into a metaphor for the way in which memories of past events occur to a person somewhat haphazardly (governed by a throw of the dice) as they reconstruct the past that has brought them to their present situation. The structure of the novel is very similar to that of Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás*. Both novels feature a middle-aged woman protagonist who is a talented artist (C. is a well-known writer; Justa, a successful woodcarver), and both women remember select episodes of their lives as girls, adolescents, and young women. Cerezales's "oca" metaphor for the way memory works is reminiscent of Martín Gaite's relating time and memory to "escondite inglés" in *El cuarto de atrás*. Each protagonist's memories are prompted by an uncanny muse-provocateur. Significantly, Cerezales changes the gender of the muse from a man (C.'s muse is a mysterious man in black, while Justa's is Amadora, her grandfather's sister, her *madrina*). If on the eve of Spanish democracy Martín Gaite's protagonist has not completely escaped the patriarchal influence on female artistic production, Cerezales's post-Franco woman moves into a female-inspired orbit. Cerezales, however, maintains the magical quality with which Martín Gaite endowed the interlocutor. The man in black produces colored pills that enhance memory, and Amadora is clairvoyant. She aided families in finding loved ones who were missing during the Civil War. Because her supernatural powers were viewed with suspicion by the Francoist authorities, she had to leave Spain for a time.

While there are many similarities between Cerezales's female memory novel and others of the genre, *De oca a oca* resituates the

Bildungsroman in an internationalized, globalized Spain that still maintains pockets of deeply rooted traditionalism in gender relations and local customs. Earlier female *Bildungsromane* focused more on the traditional restraints on women's lives and the impossibility of complete liberation. John Kronik notes, for example, that *Nada*, projects the claustrophobic atmosphere of the early Franco years in which Spain was essentially closed off from the rest of the world and even its own recent past (the Republic and the Spanish Civil War). Kronik observes that the word "sofocante" "aparece con tanta frecuencia en *Nada* que se convierte en el *leitmotiv* principal de la novela" (195). He also calls the spatial arrangements of the novel a "caja china que aprisiona a una española . . . . donde el hombre respira un aire de relativa libertad prohibido a la mujer" (196, 198), and he concludes that the novel is a "grito de una generación que tenía que gritar con la voz ahogada" (202). The ending of *Nada* in which the protagonist sets off for Madrid with her friend Ena's father to take a job in his company and continue her university studies in the capital has occasioned debate over whether or not the novel provides a feminist solution to a young woman's search for an independent identity.[2]

El cuarto de atrás, while focusing on a mature woman who lives an independent life, is controversially feminist, because its protagonist relies on a male muse, and the novel subtly and ambiguously incorporates elements of popular romance fiction. The feminist message of Cerezales's novel is much more forthright. Her protagonist Justa decides to leave Ignacio, her controlling, patriarchal husband who resents her artistic career (at least for a time) and travel to the United States, a decision fostered by a community of strong women and a homosexual man. Justa's decision is also favored by her age (she is 40) and the post-Franco era in which she lives. Even though many of the patriarchal constraints that circumscribed Andrea's life in 1940 have not entirely disappeared in the late 1990s,[3] the end of the novel suggests the possibility for reconciliation between past social forms and a modern woman's needs. Although the gender divide seems insurmountable at times, and Justa decides to leave her domineering husband, the ultimate message of *De oca a oca* is that the future lies in overcoming divisions of all kinds—tradition versus modernity, male versus female, art versus nature. Most of the novel's characters and the novel's ending represent a coming together, an integration of traditionally opposed elements.

Highlighting the social contradictions that face Spanish women today, *De oca a oca* is set in a small town named Olmeda in the Ancares region, a valley between León and Galicia and a pocket of traditionalism within a modernizing Spain.[4] Julio Llamazares describes an incident that underscores the way in which Ancares symbolizes Spain's uneven modernization. He traveled to the area in the dead of winter with the mailman driving a four-wheel-drive vehicle through meters of snow. Some local workers were clearing the snow with crude instruments, while not far away "apenas a cinco o seis kilómetros, la Nacional VI ve pasar cada muy poco los imponentes quitanieves de Obras Públicas. Los obreros se encogen de hombros. Ellos hacen lo que pueden. Expalar metros de nieve con una simple pala de allanar gravilla. 'Todavía', dice uno, 'hay españoles de dos y tres categorías'" (11). Llamazares describes his journey into Ancares as a return to centuries past: "Es como si, en el camino de subida a los Ancares, retrocediéramos varios siglos en el tiempo y centenares de miles de kilómetros en el mapa" (13). Fernando González notes that in the region "Sus métodos de trabajo, sus relaciones sociales, su entorno familiar, permanecen en una concepción medieval, mientras que la vivienda se mantiene inalterable desde antes que las legiones romanas se metieran río arriba, por el Sil, en busca de oro para el imperio" (39). Even though the Romans passed through the valley, its remoteness and difficult access allowed it to preserve (until very recently) ancient, Celtic ways of life. There is no evidence that the Moorish invasion had any influence in the region.[5]

In employing regionalist elements to portray the challenges to female development, Cerezales's literary mothers, rather than her own mother Carmen Laforet, are Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, Concha Espina, and Carmen Martín Gaite, all of whom wrote novels in which a woman's personal growth takes place in a very particular regional setting. Like most of these literary "foremothers" Cerezales gives motherhood a central place in a woman's life by featuring regional customs relating to family life that are an integral part of the protagonist's struggle to find a niche for herself. In contrast to other post-War female *Bildungsroman* writers (Laforet or Matute, for example), Caballero, Pardo Bazán, and Espina, place motherhood at the center of their protagonists' stories.[6] Caballero's *La gaviota* marshals Andalusian customs to explore the fate of a talented female singer for whom motherhood finally replaces an operatic career; marriage and

motherhood in *La gaviota* are punishments for a woman's following her disinclination to observe the proprieties society expects. Pardo Bazán's Nucha of *Los pazos de Ulloa* gives up her religious vocation for a patriarchal marriage from which she finds refuge in motherhood. At the end of the novel and in its sequel *La madre naturaleza*, patriarchy remains intact and provincial male barbarism has not been tamed by civilized female influence. Espina's *La esfinge Maragata*, set in a region close to *De oca a oca*'s Ancares, considers the burdens women bear as mothers and farm laborers in an impoverished backward area of Spain.[7] In the end, however, Espina portrays the protagonist's sacrificial marriage as a noble gesture. Martín Gaite's *Las ataduras*, which has uncanny similarities to Cerezales's plot and setting, compares the life of a young woman in her native Galician village to her adult life in Paris where she lives with her artist-husband and two children.

As in the Andalusia, Galicia, and Maragata depicted by Caballero, Pardo Bazán and Martín Gaite, and Espina, respectively, in Ancares patriarchy is dying very slowly; men ostensibly dominate most aspects of life: "El régimen familiar típico es el 'patriarcal': el marido es literalmente 'el patrón' y la mujer una fiel servidora del mismo (Díez 61). The women, however, assert a subversive power through a shared sense of community, their at times nearly magical intuition, and their narrative arts. Justa's situation within the traditional patriarchy is exacerbated by her relationship with her mother Aurelia, which is strained for reasons directly relating to her gender. Aurelia bore a male child out of wedlock to a man whom she loved passionately, but he abandoned her pregnant. Raimundo, the child Aurelia bore as a single woman, was mute and possessed seemingly supernatural powers with plants and animals. When Raimundo died at age 10, the mother was devastated. She married Germán, a gentle and kind man, hoping to reproduce her special son, but instead she had a girl—Justa—whom she could not accept. Justa suffered from her mother's inattention when she was a young girl, and her childhood situation has deprived Justa of a sense of authentic being. Her memoir is an attempt to establish her identity as an artist and independent woman; the "ocas" on the journey to self-recognition and self-fulfillment include many fond reminiscences of Bernal, the schoolteacher's son whose friendship partially filled the void left by her indifferent mother.

Although Bernal and Justa were inseparable as children, when they reached young adulthood, they went their separate ways—Justa

to Paris to study fashion design and to model; Bernal to the United States. When Justa returned to her Ancares village, she found life there unbearable without Bernal, and she decided to marry the sailor Ignacio, who, for the moment replaced Bernal in her need for a close relationship left vacant by her mother. In addition, Ignacio at the time seemed capable of appreciating Justa as an accomplished professional, non-traditional woman. When Bernal returned and found Justa betrothed, he was so distraught that he immigrated permanently to California where he married and had a family. Justa herself has two sons, Matías and Lucas, the first of who takes his father's side in the tensions between Justa and Ignacio (in an attempt to emulate his father, Matías embarks on a sailor's career, against his natural inclinations). The second son Lucas is fond of his mother, but finally accepts his father's dictum to attend boarding school in another town, in part to escape from the conflictive household created by his incompatible parents.

As I indicated, Cerezales's emphasis on mother-child relations is a significant new aspect of the female *Bildungsroman* initiated by Carmen Laforet in the mid-twentieth century. In many other novels of this genre, blood parents are absent and are replaced by surrogates of one kind or another (for example, Aunt Angustias, Uncle Román, and Ena's parents in *Nada*; the grandmother, Aunt Emilia, and Son Jorge Major in *Primera memoria*). Even though biological mothers figure prominently in *De oca a oca*, there are also surrogate parents in the novel. Justa's surrogate parents—her grandfather, José, her grandmother Lisa, the grandfather's sister Amadora, and her grandfather's mistress Antonia—provide the opportunity to consider traditional aspects of Spanish society that continue to have a significant influence in rural and remote parts of Spain. When Justa was a child, she spent a great deal of time with her grandfather, the local miller whose mill she inherited and which provides her current home with Ignacio and her sons. The mill, even though it no longer functions as such, suggests the rural Spain of ages past, as many of the characters recall the days in which they came to the mill with their grain. The mill served as a focal point for local encounters and storytelling, a situation Justa reenacts on her fortieth birthday by inviting neighbors to her mill home to tell stories by the fire over a traditional meal.[8]

Oral culture, story telling, is one of the major threads in *De oca a oca*. Intertwined with Justa's recalling her own life story, her personal search for identity, are stories told by other characters—some female

and some male—that complement and complete her perception of her history, as well as that of her region and of her country. A visit to her ethereal, clairvoyant *madrina* at the beginning of *De oca a oca* to consult her about her impulse to leave Olmeda prompts the chain of memories that constitutes the novel. Amadora has the power to take her out of present time into a timeless zone that can be filled with moments from the past: "Amadora está frente a la ventana, pero sus ojos miran hacia dentro. Parece sumergida en otro tiempo y probablemente lo esté" (148). Immediately after the initial visit, Justa recalls a childhood scene in the cantina in which a woman is recounting how men used to lift women up over the fire ("A las mujeres nos subían al humo" 17) because the women, unable to afford underwear, were naked beneath their clothing. This memory causes Justa to lose "todo contacto con el presente" (17). She recalls that she often did not understand the stories she heard from her elders, but they fueled her own imagination,

> su mente imaginativa va construyendo monstruos en el humo al hilo de la conversación. . . . Flora sigue hilando sus historias. Justa posa la mirada en la pared de la cocina, negra y desconchada. Formados en el vapor y el humo, ve aparecer monstruos y fantasmas de su imaginación. Es una película en blanco y negro, animadas las imágenes por el incesante vaivén de las llamas. Ve mujeres debatiéndose y gritando, mientras hombres perversos las arrancan del escaño para subirlas al cañizo. (18)

As Flora reveals the women's consternation with this treatment (which today would be called sexual harassment), Bernarda interjects that the women put up with it because it was "tradición" (19). The sound of young farm workers singing a traditional song as they return from the day's labor in the fields, filtering into the cantina while Justa listens to Flora's story, reinforces the ritual, unchanging nature of life in Ancares.

Memories of these stories, transformed in Justa's imagination into Goyesque visions ("[a los hombres] les crecen cuernos y patas de cabra, como los del cuadro del libro del abuelo, y la mujeres se deshacen en el humo cuando las suben para arriba [23]), culminate in a night's drawing spree that precipitates her break with Ignacio.

By candlelight, in order to keep from waking Ignacio, Justa makes a large charcoal drawing of demonic satyrs raising women into the air; the women escape from the men's raised arms and their spiraling bodies dissolve.[9] She achieves this effect by holding the candle to the paper. Caught up in the magic, ritualistic moment, Justa smears her face with ashes. At this point Ignacio enters and rips the drawing in half, while their younger son Lucas looks on. Ignacio is incapable of understanding what he considers Justa's insane behavior and decides to send Lucas, who tells his mother that it is the best drawing she has ever made, to boarding school to save him from his mother's "locura."[10] When Lucas utters his judgment of her drawing, Justa feels that she has recovered her son, who because of Ignacio's influence, had little by little become alienated from her. (Ignacio associates art with homosexuality, and when Lucas showed interest in doing art with his mother, he forced him to play sports with other boys instead.)[11] In fact, Justa feels much more comfortable in the home of her homosexual friend Felipe than in her own home where gender roles are so steeply divided: "La casa de la Oliva era para ella una isla en medio del valle de Olmeda. Una isla internacional, porque Felipe había creado en ella un mundo diferente. Llegaban visitantes de todas partes y se quedaban largas temporadas" (114). Ignacio, of course, cannot abide Felipe (and his partner Erik), whom he calls "ese par de maricas" (115).

Ignacio likewise distrusts strong women and blames Justa's "aquelarre" on her visit to Amadora, suggesting the patriarchal male's fear of women's supernatural powers. The community of women in Olmeda forms an important source of support for each of them. Amadora protected Juana from an abusive husband, and now that Juana's husband is dead, Juana lives with Amadora and cares for her in her frail old age. Even though Justa's grandfather José had a long affair with Antonia, now the tavern-keeper, she and the grandmother Lisa continued to be good friends. Women frequently gather to tell each other their stories (narration as a form of salvation is an important leitmotif in *De oca a oca*) and they band together whenever one of them is threatened. When Justa was an adolescent, Antonia initiated her into the importance of female solidarity. Lucía, who silently suffered a violent, alcoholic husband's abuse, afforded the occasion.

The very pregnant Lucía arrived at grandfather José's mill with two sacks of grain on her head, her feet in shreds from having walked a long distance carrying so much weight. Infuriated that

Lucía's husband would allow his pregnant wife to work while he slept off a hangover, the grandmother and Antonia doctor her feet. While they attend to her, she tells them that she has feared she would miscarry because her husband beats her. Later Antonia gathers the village women together at the tavern and insists on Justa's presence: "Quiero que te enteres de esto, al igual que mis hijas se enteraron cuando les llegó el momento. Existe una fuerza entre las mujeres para defenderse del hombre cuando abusa" (215). The men, drinking in the upstairs room, are specifically excluded from the gathering at which the women agree to give Lucía the recipe for "la *sopa mala.*" Just possessing the recipe will provide Lucía with security and redress the balance of power between her and her husband. Justa was charged with taking the recipe to Lucía, a duty that also empowered her with the secrets of womanhood. In keeping with Cerezales's overall design to overcome the kinds of radical divisions between the sexes that occur in traditional Spanish societies like Ancares, Justa shared the story of Lucía with Bernal. However, she did not disclose the ingredients of the *mala sopa*, nor did he ask about them.

Justa's rites of initiation also include a vicarious encounter with sex that marks an early first step towards separation from the patriarchal world of the village's men. The intimate connection to her grandfather José was lost when she saw him having sex in the woods with Antonia. Years later Antonia tells her side of the story. She and the grandfather, for whom she worked in the mill, entered into an affair when the grandfather was distressed over being barred from joining the Republican army during the Civil War. The Nationalists, who ruled the Ancares area, insisted that he keep the mill going to feed Nationalist troops. In addition, he was angry that his beloved sister Amadora had to leave Spain for France when rumors began circulating that she had supernatural powers.[12] The entire family dynamic changed during the war years, because the grandfather seethed with repressed rage, and the grandmother, who felt guilty for disclosing Amadora's clairvoyance, also grew taciturn. When Antonia married and had children, the grandfather stopped "visiting" her. In 1948 during the most repressive years of the Franco regime, the police killed Antonia's husband, and she was arrested for harboring Republican fugitives. During her many years in prison, her children and all she owned were taken from her. [13] Justa's grandfather worked tirelessly to have her released from prison, and when he was finally successful

in gaining her freedom, they renewed their affair, which continued until he died.

On Justa's fifteenth birthday, another event in the woods marked a further passage towards maturity, probably announcing the onset of menstruation and her entrance into sexual womanhood. Felipe recalls seeing Justa in the woods carrying a dead deer, leaving "una estela de sangre detrás de sí" (110). The vision prompted him thereafter to call Justa "Diana la Cazadora," an epithet that foretold the fully separate identity she finally achieves. For Felipe this sighting was a transcendental event; at the time he was a seminary student without much vocation, and seeing the superhuman feat of the young girl Justa carrying an enormous dead deer made him understand God's word that "la fe mueve montañas" (111). Felipe's comment reminds us that Justa's story is the story of progressive solidification of inner strength. Although she experienced all the rites of passage most girls undergo in novels of development, her sense of fulfillment arrives latently because of the vacuum created by her mother's rejection, her grandfather's "betrayal" with Antonia, and her *madrina* Amadora's exile to France. Justa's delayed maturity can be interpreted as that of many Spanish women who suffered the repression of growing up during the Franco era.

The community spirit that sustains the village women as they confront ancient patriarchal traditions does not always adhere in relations between mothers and children of either sex, and these tensions between generations lead to personal growth and change within the static traditional society. The rift between Justa and her mother Aurelia is recreated in Justa's own mothering of her sons. Her relationship to her first son Matías is particularly strained, as she had already decided to leave Ignacio when she discovered she was pregnant with Matías. The son's existence trapped her in her unhappy marriage, and in some ways she reproduced in Matías what she had suffered herself. Like her mother, unhappy in her present situation, Justa could not give Matías her full, undivided love. The boy, in turn and like Justa herself, began a quest for meaningful connections, and at the end of the novel reconciles with his mother after several lonely years as a seaman. Justa also reconciles with her mother Aurelia on the eve of her departure for California. Cerezales's approach to mother-child relations brings to mind Nancy Chodorow's seminal study of the phenomenon in *The Reproduction of Motherhood*. Chodorow, taking a psychoanalytical

approach, pinpoints the reenactment of the mothering urge in a girl's close and unbroken connection to her own mother. Chodorow asserts that boys are socialized to break their early bond with the mother, while girls experience no such rupture. According to Chodorow, the continuous bond between mothers and daughters creates the desire in daughters to reproduce that bond with their own children.

Cerezales's novelistic exploration of the mother-daughter and mother-son relationships questions any such universal bonding mechanism. The situation in which she places her protagonist indicates that there is much more involved in mothering than universal psychoanalytic paradigms. Mothering is complicated by many factors other than a woman's bond to her own mother. One cannot ignore the social norms of the society in which the mothering takes place (in *De oca a oca* Francoist and post-Francoist Spain in a traditionalist Ancares). Also important to mothering are the relationship of the mother to the father of the child and the mother's extra-familial interests, such as her professional goals. Carmen Laforet's and many other Franco-era youthful protagonists achieved their identities outside of marriage and mothering. The representation of girls who have not experienced motherhood and may not even marry was a necessary stage in portraying more independent women during the Franco period when women's roles were officially limited to wife and mother. Cerezales's Justa, on the other hand, brings motherhood and family ties back to the center of a woman's concept of herself. When the state no longer legislates such a narrow view of female existence, her identity as an independent individual can include motherhood as well as extra-familial interests.

Paradoxically, Justa achieves her sense of self in part because of her ties to the traditions of her region—her connections to the strong community of women and her woodcarving, which has native roots. Cerezales develops an art/nature dichotomy that, like the male/female and tradition/modernity oppositions, dissolves into complementarity. The Ancares setting provides ample opportunity to contemplate nature. Local people live in close harmony with the natural world (the villages are surrounded by woods and the *pallozas* are divided in two parts, one for people and the other for livestock). Cerezales draws on the abundant fauna of the region to underscore Justa's developing sense of self and her ultimate achievement of personal independence. Aside from the abovementioned deer, birds are a constant symbolic presence. For example,

frequent references to geese, both domesticated geese owned by the protagonist and wild geese that fly overhead complicate the meaning of "oca" from the board game. The two types of geese underscore the "ocas" of Justa's life as she moves toward the decision to leave Ancares and seek companionship that better suits her.

Like the geese Justa keeps at her mill, she is enclosed in a kind of *gallinero* at the beginning of the novel. Significantly, she wonders, "¿Se acordará Ignacio de meter las ocas en el gallinero? No puede contar con la colaboración de su marido. Ella y él se han convertido en dos polos opuestos y enfrentados" (14). As she observes the fall migration of some wild ducks, Amadora tells Justa that she will fly when it is time, "Cuando de verdad quieras ser pájaro y volar, volarás" (124). Justa's son Lucas, the son most like her, also needs to be free; she worries about his being interned in a boarding school: "Él no sabe lo que es la pérdida de libertad. Veinticuatro horas sometido a la disciplina de un colegio. Él es un pájaro como ella, que necesita las ventanas abiertas para entrar y salir a su antojo" (96). As the novel progresses, the domesticated geese kept in the chicken coop are replaced by wild geese. The wild geese form a triangle when they migrate in order to protect one another, but the guide goose, which is distinguished from the other geese because it is conscious of its power, is not protected. Amadora theorizes that the same thing happens to humans: "Cuando se descubre el poder, se encuentra la libertad" (125). Every year when the wild geese migrate, some of Justa's domestic flock join them: "Justa las ve partir con alegría hacia su libertad, mientras Ignacio se exaspera porque no lo puede comprender" (126).

The wild animals and natural settings that inform the stages of Justa's life also inspire her sculptures. When she first met Felipe, she only carved birds: "Quizá se buscaba a sí misma en aquellos pájaros de cuellos largos entrelazados, con el pico señalando al vacío. . . . Sus pájaros no habían aprendido a volar. Permanecían patéticamente enganchados por el cuello en un intento de querer ser a partir del otro" (104). As evidenced on the ritual night of charcoal drawing, she does learn to fly by practicing her art and in the process overcomes her personal demons: her oppressive husband and the haunting memory of her nearly mythical half-brother Raimundo ("natural" in several senses of the word). Felipe, older than Justa, remembers her dead brother as a symbol of freedom: "Raimundo, que representaba para mí la Libertad con mayúsculas, el rey de la naturaleza, que conocía las

plantas y los animales y que, por no hacer uso de la palabra, no tenía que razonar ni justificar sus actos frente a los demás" (109). When Felipe rebelled and refused to return to the seminary, his mother used Raimundo as an example of what happens to boys who do not study; they are "salvajes."

Significantly, Bernal, Justa's childhood friend and potential new adult partner combines both art and nature. He, like Raimundo, is knowledgeable about the natural world, but he also appreciates artistic endeavor. He and Justa discovered a book of poetry by Juan Ramón Jiménez left behind by an American painter who had stayed for a time in the room that became Bernal's. This book of poems, which likely belonged to Justa's grandfather, accompanies Justa on shipboard as she travels to reunite with Bernal in San Francisco. During the voyage Justa finally acquires a full sense of herself as an independent person and as an artist (she has worked tirelessly to finish a set of sculptures before departing). In a coda to the novel selections from Juan Ramón's "El nuevo mar" are interspersed with Justa's own thoughts as she travels to the "new world." She experiences the sense of personal plenitude that Juan Ramón evokes via totalizing sea imagery: "El hombre / debiera poder ser lo que desea, / debiera poder ser en la medida / de su ilusión y su deseo. / Entonces yo sería tú, que eres tú mismo, / que eres lo deseado del total deseo. / Tú solo, mar, lo sabes todo, todo lo olvidas; / tú solo, mar, te bastas y te sobras, / Eres, dejas de ser, a un tiempo todo" (279). Justa has finally freed herself, not so much from the bonds of daughterhood and motherhood that had confounded her identity formation, but from the restrictions that traditional interpretations of these roles had placed on her.

Juan Ramón's poetry gathers together all the threads that have woven through the novel—memory, insanity (irrationality, difference), flying, and freedom: "Para olvidarme de por qué he venido, / de para qué he nacido, hemos nacido, / vengo a mirarte, mar, loco perpetuo. . . . En los días serenos, cuando el aire / con su cielo sobre él, arriba, cree / que te domina y que lo sabes, / tú eres ajeno a él, estás dormido, / estás soñando / la libertad que formas en el mundo con la revolución sorda por dentro" (259). These verses alternate with Justa's own perception of the sea and her sense that she is flying "como un pájaro, un ave libre que ha logrado finalmente levantar el vuelo" (261). Just before departing, she received a letter from her older son Matías, who has been at sea for several years following in his father's footsteps. He

has learned that his father's profession does not suit him, and he plans to leave sailing and work in a shipyard for a while. He writes conciliatory words about Justa and her need to escape Ignacio's domination: "Sí, ya lo sé, ahí estáis los dos [symbolized in his new profession], papá y tú, el mar y la madera, pero no está mal que nos encontremos los tres en armonía" (269). Juan Ramón's imagery evokes the sea as a philosophical center: "Tú, mar desnudo, / vives, mar, en el centro de la vida; / donde estés tú es el centro, / principio y fin de todo, mina viva" (270), and thus the sea serves as a unifying image for the three opposing characters—Ignacio, Justa, and Matías. The sea has been a man's realm throughout *De oca a oca*, even though the sea in much lore and literature across the ages has been associated with femaleness, the womb, and the protective caring of the mother (for example, Esther Tusquet's *El mismo mar de todos los veranos* and Carmé Riera's *Te dejo el mar* associate the sea with these female qualities). Via Juan Ramón's poem Cerezales breaks down the male/female dichotomy and evokes the sea as a totality that completes Justa's desire to feel at one with herself and her surroundings.

By focusing on the tensions marriage and motherhood engender in the life of an intelligent, artistically inclined woman within a very traditional society, Cristina Cerezales's *De oca a oca* addresses concerns central to today's post-Franco Spanish woman who still encounters traces of the Franco era patriarchal legacy. Male attitudes towards women have not changed as radically as one might have expected nearly 30 years after the dictator's death. Cerezales is joined by other women novelists (among them Lucía Etxebarria in *Amor, curiosidad, prozac y dudas* [1997] and *Beatriz y los cuerpos celestes* [1998] and Josefina Aldecoa in *El enigma* [2002]) in assessing this lingering legacy. These novelists, however, as well as others, such as Ana María Moix, Esther Tusquets, Marina Mayoral, Carmé Riera, Rosa Montero, and Soledad Puértolas, focus on women finding their identity in solitude or in the company of other women. Cerezales envisions a future for Spanish women that may include mothering and satisfying male companionship as well as a career and female relationships.

Notes

1. There is significant controversy over whether or not *Nada* is truly a *Bildungsroman*. Barry Jordan has argued that *Nada* should not be considered a *Bildungsroman* because it is not "a manifesto of self-creation, but . . . a primer on self-discipline, a deportment book in tune with the Franco regime's views on the position of women" (117). Jordan provides a list and a critique of major critics who have argued in favor of *Nada* as a Bildungsroman, or novel of development. Rather than enter into the dialogue on whether or not Andrea's comportment can be considered growth or *Bildung*, I am using *Bildungsroman* in a loose way that can include a novel like *Nada* that focuses on the consciousness of a person en route to maturity who is shaped by a particular set of circumstances.

2. See for example Ordóñez and Jordan who argue against Andrea's making a significant step toward liberating herself from the patriarchal society in which she lives.

3. I am assuming that the first narrative level (Justa's present in which she recalls her childhood, and her marriage and her childrearing) are concurrent to the years in which the novel was written.

4. Although Cerezales lives in Madrid, she has spent quite a bit of time in the Ancares region in search of her family roots on her father's side. Some secondary characters' stories incorporated into the novel are based on narratives told to her by Ancares natives, who are acknowledged in the "agradecimientos." She has only used a fraction of the material she has on Ancares for *De oca a oca*, so the region and its people will surface in other narratives she has completed or will complete.

5. Rosa Montero notes that modern elements are finally creeping into the ancient culture of Ancares, creating the contrast between tradition and modernity that Cerezales captures in her novel: "Un territorio perdido a medio camino de la civilización, el primitivismo y la magia. Con *compostores*—o hueseros—que arreglan con mano sabia las articulaciones dañadas. Con conocimientos de culebras para combatir el reúma. Con el *rock* duro de ACDC haciendo retemblar las ennegrecidas paredes del Carocos" (21).

6. Cerezales also returns to the third-person narration of the nineteenth—and early twentieth—century novels. Many earlier post-Civil War female *Bildungsromane* (*Nada*, *Primera memoria*, *Julia*) are narrated from the very limited autobiographical view of the protagonist. Although Cerezales focalizes the narrative exclusively through Justa, the viewpoint is less restrictive than in the homodiegetic narrations.

7. Pilar Lledó quotes Julio Caro Baroja, who links the Maragata and Ancares regions: "La cultura material de León es de una riqueza, una variedad, de una abundancia y de un valor informativo extraordinario para todo lo que es la historia de la tecnología y el folklore. Ya pocos son los años que restan para hacer un estudio de campo riguroso en zonas como Maragatería, Ancares, y otros núcleos montañeses..." (56).

8. Communal activity around a fire, especially story telling, reflects the ancient way of life in the typical Celtic-age houses of the area. Although now nearly extinct, the *palloza* or circular one-room stone house was the center of Ancares life from prehistoric times until well into the 1970s. The house was covered with a thatched straw roof that kept the heat from the central fire trapped in the structure. All life's indoor activity, especially important in the harsh winter months, took place around the fire. Juan Gabriel Pallarés recalls that "Cuando yo vivía en Balouta la iluminación sólo se conseguía a base de lámparas de carburo, además de unas pocas linternas. La luz eléctrica, que ya es un hecho normal entre los habitantes de las regiones presaharianas, o en muchos pueblos de las montañas del Irán, seguía siendo un hecho casi imposible para los habitantes de esta aldea leonesa. Por eso, la verdadera TV de Balouta fueron siempre los recuerdos y el arte de narrarlos en torno al fuego. Al anochecer, frecuentemente, nos reuníamos los habitantes de la aldea en torno a algún hogar, bajo los jamones y cecinas que se curaban al humo, en esa semioscuridad latente que traslada como por arte de magia a los hombres actuales hacia el pozo sin fondo de lejanas épocas. Se solían escuchar historias transmitidas por tradición oral que por lo general venían de los abuelos, de decenas de generaciones antes, historias lejanas que hablaban de lobos y licántropos, de santas compañas (sic) y piedras druídicas, de aperecidos (sic), de cuando la guerra y la guerrilla antifranquista" (36-37).

9. Justa's drawing on this occasion is reminiscent of a series of woodcarvings by real life Ancares artist Domingo González Vázquez titled "Quabhras," which reveal the artist's knowledge of Goya's "Aquelarre." Justa, like González Vázquez, carves pieces of wood she finds, following natural shapes already suggested by the wood, to create fanciful figures. In the painting phase of Cerezales's artistic career, she did a stunning series of portraits and landscapes on Ancares in the mid-1980s, in which she highlights the isolation and natural beauty of the region and the care-worn, expressive faces of the inhabitants. This article, which focuses on *De oca de oca*'s contribution to the post-War novel of female development, must unfortunately leave out an analysis of all the uses of the visual in the novel. For example,

De oca a oca is divided into 4 sections, each titled with a color: "Blanco," "Amarillo," "Azul," and "El color de todos los colores. El mar."

10. At the beginning of the novel, Justa indicates that one of the reasons for wishing to order her thoughts about her life is to "recobrar su identidad y conjurar el pánico a la locura" (12), a panic Ignacio has instilled in her. In an update of Alejandro's interning his wife Julia in an insane asylum in Unamuno's *Nada menos que todo un hombre*, Ignacio insists that Justa see a psychiatrist.

11. Interestingly, the masculinist view of art as an effeminate profession is a central theme of Carmen Laforet's *La insolación*, a *Bildungsroman* with a male protagonist, published in 1963. *Al volver la esquina,* the sequel to that novel, written in the late 1960s and published posthumously in 2004, continues the theme.

12. Belief in witchery and *mal de ojo* is widespread in Ancares. Many local tales involve spirits and supernatural beings: "Desde pequeños los niños del Bierzo y la sierra de Ancares, se veían envueltos en un sinfín de creencias que la religiosidad y cultura popular habían ido creando y transmitiendo por tradición oral . . . . La explicación cuasi-mitológica de los fenómenos naturales, la amenaza constante de los males que podría acarrear el contravenir las normas establecidas, iban encauzando la vida y actividades del niño dentro de las normas establecidas por la colectividad. Cuando había tormenta los mayores explicaban que era el diablo que corría con los *zocos* (José Luis Alonso Ponga and Amador Dieguez Ayerbe 47). The same authors also *tell* of a woman, who, like Amadora, was suspected of having supernatural powers; everyone, especially children, shunned her: "La tía Jesusona era una de estas ancianas que contaba muchas historias, era una anciana muy pobre que vivía sola, iba cuando podía a casa de los vecinos, si éstos la dejaban, porque no todos permitían que entrase en su casa, por el peligro que significaba. . . . los niños se santiguaban para alejar los malos espíritus que pudiese traer la anciana, y los que eran un poco más mayores la miraban con descaro. . . . La tía Jesusona contaba muchas historias, pero la que más aceptación tenía entre la concurrencia era la de un alma en pena, que el pueblo, los contemporáneos de la tía Jesusona tenían como verdadera. . . " (48).

13. Rosa Montero notes that many *maquis* operated in the Ancares area and that the population "sufrió profundamente en la posguerra" (21).

Works Cited

Ancares. León: Ministerio de Cultura and Junta de Castilla y León, 1987.

Cerezales, Cristina. *De oca a oca*. Barcelona: Destino, 2000.

Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley and Los Angeles: U California P, 1978.

Díez, Maribel. "Area de intervención." In *Ancares*. 58–67.

Feal Deibe, Carlos. "*Nada* de Carmen Laforet: La iniciación de una adolescente." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. Ed. Mary Ann Beck, et al. Jamaica, NY: Bilingual Press, 1976. 221–241.

González, Fernando. "Los hombres de las pallozas." In *Ancares*. 39–45.

Kronik, John. "*Nada* y el texto asfixiado: Proyección de una estética." *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 195–202.

Jordan, Barry. "Laforet's *Nada* as Female *Bildung*?" *Symposium* 46 (1992): 105–118.

Llamazares, Julio. "Bajo el infierno blanco." In *Ancares*. 9–13.

Lledó, Pilar. "Una necesidad, una posibilidad y un compromiso." In *Ancares*. 56–57.

Montero, Rosa. "El loco del pueblo." In *Ancares*. 19–23.

Ordóñez, Elizabeth. "*Nada*: Initiation into Bourgeois Patriarchy." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. Ed. Lisa E. Davis and Isabel C.

Tarán. Jamaica, NY: Bilingual Press, 1976. 61–78.

Pallarés, Juan Gabriel. "Balouta, la aldea perdida." In *Ancares*. 35–37.

Ponga, José Luis Alonso and Amador Dieguez Ayerbe. "Creencias y Ritos." In *Ancares*. 47–49.

Villegas, Juan. "*Nada* de Carmen Laforet o la infantilización de la aventura legendaria." In *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973. 177–201.

Re-imagining a National Identity in Contemporary Portuguese Narrative

Isabel Moutinho
La Trobe University, Australia

For centuries Portuguese culture has basked in the contemplation of its glorious past as pioneer in opening up the frontiers of the Western world. As Eduardo Lourenço, one of the most respected analysts of contemporary Portuguese thought, has argued, it was Camões's sixteenth-century epic poem *Os Lusíadas* that first erected the Portuguese maritime and imperial venture into the founding myth of the nation's identity.[1] According to Lourenço, even after the loss of its African colonies in the mid-1970s, Portugal did not suffer a crisis of national identity. Rather, the problem with the nation's self-image, as construed in and by its literature, is one of *hyperidentity*,[2] which Vítor Viçoso has paraphrased as "an obsessive and almost delirious search for differences" (Viçoso 32; my translation).[3] Thus, in Lourenço's view, Portugal's sense of being different from other European countries supposedly nourishes and strengthens an almost indestructible national identity. In a similar vein, Onésimo Teotónio Almeida begins an extensive survey of the question of national identity in contemporary Portuguese writing with the following statement: "A redução de Portugal à sua dimensão europeia, após a descolonização, não provocou no país o trauma que seria de supor" ("A Questão" 492). [Portugal's reduction to its European dimension after decolonization did not give rise to the trauma that might have been expected in the country.]

Nevertheless, the Portuguese revolution of 1974, the most decisive turning point in the country's modern history, and the consequential independence of the Portuguese colonies in Africa, inevitably brought about profound transformations in a society that had until then cherished its image as head of a vast African empire.[4] Following the loss of this imperial dimension, which had constructed the country's imagination for centuries, and its relatively recent acceptance into

the European forum, from which it had been isolated for the greater part of the twentieth century, Portuguese society began attempting to redefine its self-image. The sheer volume of writings engaging in a reappraisal of Portuguese identity in the years since 1974 directly undermines Lourenço's belief about the indestructibility of the country's strong sense of collective selfhood.[5]

It is in the work of historians and sociologists, rather than in the writings of cultural essayists and literary critics, that we find the first refutations of the notion of Portugal's unwavering sense of national identity. In his sound study of Portuguese identity from a political, historical and sociological point of view, the historian José Mattoso affirms:

> A convicção, largamente difundida até ao fim dos anos sessenta, de que Portugal possuía uma unidade e uma coerência culturais que não existiriam noutros países pode facilmente demonstrar-se como falsa para a cultura em geral, sobretudo quando não se considera apenas a cultura letrada, mas também a cultura popular. (10)
>
> [Widespread until the end of the sixties, the conviction that Portugal possessed a cultural unity and coherence which presumably did not exist in other countries can be demonstrated to be false as to culture in general, especially if one considers not only the literate culture, but also popular culture.]

It is my conviction that Eduardo Lourenço's point about the literary origins of the country's self-image is undeniably true, but that Portuguese contemporary literature proves him wrong in the belief that the national identity remained unshaken after the demise of the empire. Since it was Portuguese literature that first shaped, indeed created, the sense of an imperial identity which prevailed until 1974, it is not surprising that the process of re-evaluating the nation's identity should be the focus of much of its contemporary literature too. Thus, an examination of the "literate culture" as well will corroborate Mattoso's point that Portugal's "cultural coherence" was deeply disrupted by the historical events of the mid-1970s. Before proceeding, it is important to underline that, although addressing the question of Portuguese national identity, I do not in any way sustain

that identity and nationalism are necessarily interdependent. Rather, I take the concept of national identity in broad cultural terms, meaning the awareness of belonging to a collective cultural entity, in which literature is included as well.

From the extensive list of studies dealing with the question of national identity in post-revolutionary Portuguese fiction, the 2002 study by Isabel Allegro de Magalhães stands out for its extremely sensitive close readings of some very well selected texts. In this study, the critic herself recognizes that her preoccupation is "an almost ethnographic examination of the voices and acts" of fictional characters treated as if they were real people (*Capelas* 164; my translation). As did Ellen Sapega a few years before, Isabel Allegro de Magalhães challenges the received view that little or nothing has changed in the cultural and literary discourse of Portuguese national identity. In a theoretically solid 1997 article, Sapega detects a marked departure from the temporal/historical linearity that has reinforced a sense of undisturbed national identity in Portuguese literature. Instead, she underlines the "renewed desire to regard the nation in spatial terms" (177) by identifying attempts at reterritorialization in half a dozen of the country's most important novels of the 1980s. Her argument is that in these recent novels the authors focus on acceptance of the new Portugal, now limited to its geographical borders, taking Portugal as it is here and now, clearly departing from any nostalgia for the imperial past.

My purpose in the present study is to identify a different order of signs of a disrupted sense of national identity in Portuguese fiction published after the 1974 democratic revolution. In the first two novels here studied (roughly of the same period as the works analyzed by Sapega), the loss of empire appears as much more problematic for the continuity of a sense of national identity than Lourenço's notion of an unshakeable Portuguese hyperidentity would allow us to suppose. In the second group of novels I examine, the burden of the imperial past appears to have finally been discarded, but it still pervades (by antithesis) the search for a new sense of Portuguese identity. The third group of novels here briefly discussed projects a new image of the country's identity in the reterritorialization framework proposed by Ellen Sapega, but it also integrates new elements derived from the colonial empire previously not included.

Portuguese fiction of the final quarter of the twentieth century often portrays a society whose image of itself and its role in the

world has been torn apart by the loss of its African empire. Many of the novels of the 1980s and 1990s show a recurring concern with the fragmentation of self, even in extreme cases the dismembering of the body. These are common themes in the so-called postcolonial literatures, but they are not generally studied as such in the literatures of the former colonizing countries. I argue that these thematic preoccupations, often represented also in the discursive fragmentation of the text, reflect the profound tearing of the country's identity and self-image, deriving from the new, post-imperial situation in which the Portuguese find themselves.

After Fanon's pioneer depictions of the psychological fissures suffered by the colonized under colonialism, it became easier for others to conceptualize the sense of doubleness experienced by formerly colonized people. In his foreword to Fanon's *Black Skin, White Masks*, Homi Bhabha draws our attention to the importance of memory in the rebuilding of postcolonial identities. He does it in terms that bring out both the psychological and the physical sense of sundering of self inflicted on the colonized: "It is a painful re-membering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present" (121). By his clever hyphenation of the word re-member, Bhabha forges a link between re-membering and dis-membering which, although etymologically spurious, is metaphorically thought-provoking, reminding us of the strong connection between cultural identity and consciousness of a "present, dismembered and dislocated" (115). Without wishing to underline more than some remarkable similarities between the violently disrupted sense of identity of once colonized people and that of the former colonizers, I believe that postcolonial theory can provide useful tools also for the reading of post-imperial literatures, despite the danger of over-emphasizing continuities.[6] This is the case specifically when the post-imperial literature in question is so strongly anti-colonial that it comes close to postcolonial political feeling, or, as Linda Hutcheon puts it, when the *post* in postcolonial is taken to signify "explicit resistance and opposition, the anticolonial" (10).

The fixation with the dismembering of the body appears, not surprisingly, in the more extreme case of novels dealing specifically with the colonial wars in Africa. While the loss of Portugal's stronghold in India did not inspire any notable fictional work, Portuguese involvement in the independence wars of Angola, Mozambique and Guinea-Bissau constitutes the focus of numerous novels. Many of these

are works of high literary quality, often displaying political sympathy for "the enemy," the African other, which makes them particularly striking. Apart from the two narratives here analyzed, other examples of colonial war novels that fall into this category include António Lobo Antunes's *Os Cus de Judas* (1979), Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios* (1988), Modesto Navarro's *Ir à Guerra* (1974), José Martins Garcia's *Lugar de Massacre* (1975), Abílio Teixeira Mendes's *Henda Xala* (1984), or Cristóvão de Aguiar's *O Braço Tatuado* (1990). None of these should technically be considered postcolonial, but the anticolonial feeling they express is so strong that their narrators more often feel that they are the victims of colonialism than the upholders of the imperial values they are sent to defend in Africa.[7]

Many passages of these narratives reveal an obsession with severing of limbs or dismembering of the body, which must be read at an immediate level as the natural consequence of the war situation. It is as if disconnected parts of the human body had an existence of their own. Some very obvious examples of this trauma of physical amputation appear in João de Melo's *Autópsia de Um Mar de Ruínas* (1984).[8] The novel begins inside the mind of a soldier who, while on sentinel duty, becomes suspicious that someone or something is approaching the army camp. As he cries out "Quem vem lá?" [who's there?], we read the comment: "a voz já não era sua" [the voice was no longer his] (11). This does not yet amount to a feeling of dismemberment, but his own voice already sounds disembodied.

The first chapter of the novel concentrates on voice, gaze, saliva, hands, feet, as if they were entities disconnected from the living bodies to whom they belong. This might well be interpreted as a natural consequence of fear and the surrounding evidence of death and mutilation in a war situation, but the end of the very first chapter gives it another dimension:

> eu aqui, soldado ocidental, a mão armada, o olhar deserto, esquecido me dou, venho de um navio sem rédeas, assim um cavalo montado às avessas e de freio nos dentes (24).
>
> [I, here, occidental soldier, a weapon in my hand, emptiness in my gaze, forgotten I give myself, I come from a ship without reins, a horse that has taken the bit, being ridden the wrong way around] (my translation).

The hand and the gaze are shown as somehow separate from the whole body, but the context and the poetic imagery unambiguously establish the essential clue for reading the novel: *Autópsia de Um Mar de Ruínas* claims as its narrative impulse a collective voice, one which is simultaneously epic and poetic, concerned with re-evaluating the self-image of a nation historically associated with maritime expansion. The voice of this soldier at war is neither merely personal nor generally Western, but specifically "occidental," because it is loaded with echoes of the history and epic of the country which Camões described as "ocidental praia lusitana"[the occidental Lusitanian seashore].[9] The mention of a ship in the landlocked Angolan front seems as totally incongruous as that of a horse, an anachronism in a war no longer fought with cavalry. But they only appear to be the result of badly mixed metaphors if one does not realize the overarching aim of the novel, which is to portray the impossibility of upholding a Portuguese colonial empire, once reached by sailing vessels and then conquered on horseback. This metaphorical ship has lost its equestrian reins because the empire it represents is crumbling, and the soldiers' collective sense of national selfhood is falling apart, as much as the human bodies around them are dismembered. No disjointed hand, armed or unarmed, can defend it, no eye can make sense of it: a Portuguese imperial identity is no longer possible.

Later on in the book, consistent with the physical devastation to be expected in a war novel, such dismembering of the body is described in gory detail. However, the indication that this must be read as a metaphor for the dismantling of empire is there from the beginning of the novel. Eyes in particular seem to acquire a life of their own. The eyes, of course, confer the privileged status of the eyewitness, they are capable of legitimizing truth claims. In *Autópsia*, we sometimes see the eyes of men recently deceased offer unconquerable resistance ("Tentou em vão fechar-lhe os olhos. As dobradiças das pálpebras já não podiam obedecer aos seus dedos" (128) [In vain he tried to close his eyes. The hinges of the eyelids no longer obeyed his fingers]). Sometimes it is the eyes of the living—though they fear that they may already be dead—that do not seem to obey the commands of the brain ("os olhos desmesuradamente abertos, fora de todo o entendimento" (141) [the eyes excessively open, beyond any understanding]). The mind commands them to make sense of the senselessness of war, but these autonomous eyes cannot be made to understand.

While such an obsession is natural in a war setting, it does not always correspond to bloodshed and casualties. Chapter 13, for example, opens with a catalogue of disconnected body parts: arms, eyeballs, stomach, fingers, legs, hands, teeth, skin, mouth (159-60). It is the gaze of a living soldier trying to figure out what death feels like, if the dead feel anything at all. However, the clear impression for the reader is that this disembodied gaze stands metaphorically for the collapse of the belief in the validity of empire. It must be read as that of someone trying to make sense of an imperial identity, which is now discovered shattered.

Manuel Alegre's 1989 *Jornada de África* is another novel of the colonial war set partly in Angola (like João de Melo's), and partly in Portugal.[10] Here the experience of war is recaptured through a myriad of literary echoes, with the result that the tone is completely different from that of most narratives of war. It presents practically no gruesome descriptions of dismembered bodies. Yet, one of the very few passages where such details are present is much more explicit than those quoted from *Autópsia* in relating physical mutilation with a shattered sense of imperial identity. As Sebastião, the protagonist, a non-commissioned officer in the Portuguese army sent to war in Angola, goes to visit a friend who has just lost his leg in a grenade explosion, he sees many other amputees in the military hospital. The sentence is oddly impersonal, constructed without the personal pronoun normally used with the verb *faltar*: "Faltam braços, mãos, pernas, pés" (168) [arms, hands, legs, feet are missing]. The narrator claims that Sebastião "tem a sensação de que o acusam de vir inteiro" [he has the feeling that they accuse him of arriving whole], as if dismemberment had somehow become more normal or more acceptable than wholeness. The next paragraph begins with a description of what must be standard circumstances in a military hospital, but it soon makes a very explicit connection between dismemberment and shattering of imperial identity:

> Coxos, manetas, paraplégicos. O resto ficou nas picadas, Angola é nossa, venham ver, há bocados de carne por aí, são pedaços de Portugal florindo algures no mato, sangue e merda, duarte de almeida é o nosso nome. Para Angola e em força, braços, pernas, mãos. (169)

> [Cripples, one-armed men, paraplegics. The rest were left on the dirt-roads, Angola is ours, come and see, there are pieces of flesh all around, they are pieces of Portugal blooming in the woods, blood and shit, duarte de almeida is our name. To Angola with might and main, arms, legs, hands] (my translation).

The passage makes abundant use of nationalist slogans, which are still quite familiar to readers of the generation that lived through the years of the colonial wars (1961-1974). "Angola is ours" was the motto of the very right-wing white colonists, who in fact would have preferred to put an end to the African independence movement by their own means, without the Portuguese army's intervention, which they considered too humane for their liking. The motto was enthusiastically adopted by Salazar's regime, which used it to bolster Portuguese imperial feeling, and it was even used as the refrain in a military march composed in 1961. The words "to Angola with might and main" were Salazar's immediate reaction to the news that a pro-independence uprising had just taken place in Angola. The paragraph leaves no doubt that the three things are connected: the sight of physical mutilation (which Portuguese readers readily associate with the historical figure of Duarte de Almeida),[11] the feeling of guilt of those remaining whole, and the rhetoric of a Portuguese imperial identity to be defended at all costs. To the exhortation "with might and main" the narrator sarcastically adds the severed arms, legs, and hands which are missing in the hospital, and which readers of Portuguese colonial war novels encounter disjointed in many narratives of the conflict. These dismembered bodies, then, not only represent the collapse of the very empire which these soldiers are there to uphold, and which is finally falling apart. They also signify the impossibility of ever putting the empire back together again and the foolishness of clinging to the old imperial identity, which can no longer be sustained.

Postcolonial theory has made us aware that "the construction or demolition of houses or buildings in post-colonial locations is a recurring and evocative figure for the problematic of post-colonial identity" (Ashcroft, Griffiths and Tiffin 28). Building a house stands metaphorically for the (re)construction of nation and the (re)imagining of collective selfhood, which are indispensable steps in postcolonial resurgence. As to the significance of the body in this connection, it

was feminist theory that first drew our attention to the fact that the body must be seen as part of a socio-historical context, rather than merely in biological or even psychological terms (Braidotti 4). In post-colonial literatures, metaphors of the body, also, as a whole made up of cohesive constitutive parts, are suggestive of the rebuilding of community and the reparation of fractured identity.[12] As a corollary, while figures of the healthy body acquire special importance in postcolonial contexts, in that they symbolize the site of nationhood, images of dismemberment and loss of cohesion between body parts symbolize a profound disruption in the sense of national identity in a literature of imperial agony.

A large number of recent Portuguese novels undertake the kind of therapeutic rewriting of History (often presenting the long forgotten point of view of History's anonymous players) that we associate with European postmodernism in particular, as well as (from another perspective) with postcolonialism. From that rather extensive corpus, which could provide ample ground for discussion of a reformulation of Portuguese identity, I select two novels by the two best known contemporary Portuguese novelists: *A Jangada de Pedra*, by José Saramago, and *As Naus*, by António Lobo Antunes, 1986 and 1988 respectively. These two books stand out as representative of a transitional stage in the subtle changes we can detect in the perception and reshaping of Portuguese national identity as construed in the country's literature. *A Jangada de Pedra* tells the tale of the Iberian Peninsula breaking away from the rest of Europe and sailing into the Atlantic Ocean, until it stops, of its own volition, half way between the coast of Brazil and the African continent. Such a brief summary can, however, be misleading, given that it only emphasizes the social and geopolitical implications of a novel which is in fact, above all, a meditation on human solidarity and love, on every human being's need to choose to create a new life together with others. Apart from the obvious elements of magical realism, the novel also contemplates the choices that Portugal has made, is making, or must make, as to its strategic position in the world. It is important to point out that this is not just a question of Portugal's finding its most comfortable place in the oceans of the southern hemisphere, between its former African colonies and Brazil, the largest Portuguese-speaking country in the world. It is also about Portugal's choice finally to stop turning its back on Spain, its historical arch-enemy in Europe and a long-term

threat to the country's identity and independence.[13] This does not mean that the novel advocates a joining of the two Iberian nations in one single political entity of any kind. But as it happens, and through personal rather than political choices, it is together that Portugal and Spain, transformed into a single stone raft, choose to position themselves in the geographical region of their former colonial empires, as if their destinies were inextricably bound together. Given Portugal's traditionally peripheral position within Europe, this is not a clear-cut case of a formerly colonizing northern nation making amends to once colonized southern nations, but it is certainly a significant step towards envisioning different imaginative possibilities in the search for a new, more open, national and cultural identity. Portugal and Spain are viewed no longer as the remote, northern, former heads of empire, but as equal partners, or at least as equidistant partners from their former colonies.

While *A Jangada de Pedra* thus attempts a reshaping of world geography, which would entail a very different national self-image for Portugal, in *As Naus* we see an equally imaginary attempt at rewriting world history. In António Lobo Antunes's 1988 novel, the most famous fifteenth—and sixteenth—century Portuguese navigators, a sort of complete 'who's who' of Portuguese maritime expansion (Pedro Álvares Cabral, the "discoverer" of Brazil, Diogo Cão, the African coast explorer, Vasco da Gama, leader of the first sea voyage from Portugal to India around the Cape of Good Hope), as well as their contemporary kings and viceroys, the poet Camões, the traveller and writer Fernão Mendes Pinto, the botanist Garcia de Orta and even St Francis Xavier, the apostle of India, all return to Portugal at the time of the 1974 revolution. The novel is extremely complex in its constant interweaving of past and present, deliberately mystifying the reader as to whether the characters can possibly be read as the historical figures that they once were or if they are supposed to be seen exclusively as "returnees."[14] Above all it is an intricate parody of both the Portuguese discoveries and the failures and disappointments of the Portuguese democratic revolution.[15] This is a perfect example of the trend to stop "making the past intervene as a model for the present," but rather making the present intervene "as a re-evaluator of the past," which Cerdeira da Silva identifies in contemporary Portuguese narrative (111).[16]

In *As Naus*, Lobo Antunes undertakes a massive critique of Portugal's "civilizing mission" in its former colonies. The heroes

of Portuguese imperialism—the great navigators, the celebrated kings and viceroys, the saintly missionaries—acquire new identities as returnees trying to make do back in their native Portugal. They are now portrayed variously as small traders or functionaries, as shopkeepers or diamond dealers, a cheap guesthouse manager, a water-meter reader, a pimp, and a card player. Most of them are poor migrants, some involved in shady dealings, others living by their wits, others simply turning their hand to whatever can help them make ends meet. The novel, then, turns the most revered, the most canonical symbols of Portuguese imperial history completely upside down. Those who once created Portugal's strong sense of an imperial destiny are now shown as having to try to build a new identity for themselves, attempting to fit into a changed society, which the end of colonialism has robbed of a sense of its former, proud imperial identity. Thus, in these two novels, both José Saramago and António Lobo Antunes, the two major figures of contemporary Portuguese literature, present new, imaginary possibilities for the development of a different sense of collective cultural affinities, and each undermines the founding myths of Portuguese identity.

As a third stage in this study, it becomes appropriate at this point to scrutinize further aspects of the question of the return in contemporary Portuguese literature, as an avenue for the investigation of the re-shaping of the sense of national selfhood. Maria Alzira Seixo has deftly referred to Lobo Antunes's novel *As Naus* as depicting "o retorno inverosímil" [the implausible return, or the non-verisimilar return] (*Os Romances* 167), for in this novel the great characters of Portuguese history come home in very reduced circumstances and stripped of any historical grandeur. But perhaps this "non-verisimilar" return in literature is in fact beginning to approximate late twentieth-century reality, and opening the way for the fictional expression of other returns which are changing Portuguese identity at the dawning of the new millennium. The aim here is to investigate what seems to be the natural consequence of a centuries-old sense of imperial nationhood. The independence of the countries that were once Portugal's colonies set in motion two different kinds of return. One was that of the so-called returnees, going back home after a life in the colonies. The other is the arrival of African migrants, who have the right to migrate to the former colonial metropolis, a migration that must be seen as a metaphorical return in the case of a country which insisted

that it treated the people it colonized as if they were Portuguese too. Here we need to investigate whether the latest literature being written in Portugal pays attention to these two types of return, and whether it perceives a change in the sense of national identity, leading to the inclusion of those two groups so often very obviously excluded.

Few novels deal with the new demographic fabric of a society which has profoundly changed with the arrival in large numbers of not only Portuguese-born returnees, but also African-born migrants from the newly independent countries. In sociological terms, these arrivals have had the strongest impact on Portuguese everyday life. Nevertheless, in literary terms, they are still fairly invisible in the country's most recent fiction. Isabel Allegro de Magalhães has rightly pointed out that the voice of the returnees in particular is strikingly absent from contemporary Portuguese literature (*Capelas* 213). There are few exceptions, one of the earliest ones being Wanda Ramos's *Percursos* (1980), in which the perspective of the narrator's father on his own life as a colonial, now a returnee in Portugal after the decolonization process, is very briefly considered, but then not mentioned again:

> desculpa de que uma vida inteira perdida pelas áfricas e imprevista a descolonização, vida toda de sacrifícios, diria, uma ridícula indemnização e já foi sorte, como não havia de estar ele traumatizado (13)
>
> [the excuse that a whole life wasted in the africas and the unforeseen decolonization, a whole life of sacrifices, he'd say, a ridiculous pittance by way of indemnity and better than nothing at that, how was he supposed not to be traumatized] (my translation).

Another such exception is a much later novel by António Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal* (1997). Its plot revolves around the life of a returnee family of a different kind: the children were born in Angola, though of Portuguese descent, during the colonial period, but their return to Portugal is occasioned not by the independence war but by the later Angolan civil war. One of the children turns out not to have the same Portuguese mother, indeed to be the son of an African woman with whom his father had an affair, but he is hardly recognizable as a mulatto. In any case, these characters all share a

sense of having been unfairly treated by the mother country, and especially of not belonging, that is, of not really fitting in with the rest of the community.

As to the presence of more discernible mulattos and especially black African characters coming from the former Portuguese colonies, this is slowly becoming more noticeable in the country's fiction.[17] In the few books in which they appear they tend to be cast in cliché roles as criminals or drug-dealers, which inevitably creates a distance between *them* and *us*. There is no sense that such characters are accepted as an intrinsic part of the country's collective self, of the Portuguese sense of personal and national selfhood.

Three novels very recently published deserve further attention here, as they seem to herald fresh literary explorations to come: first, a novel by a much younger writer, Possidónio Cachapa's *O Mar por Cima* (2002); secondly, Maria Velho da Costa's *Irene ou o Contrato Social*, published in the year 2000; and finally Lídia Jorge's *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002). In *O Mar por Cima*, there are two main intertwined plots, narrated alternately and by distinct narrative voices. The two sets of characters eventually are brought together precisely because one of the protagonists is a policeman who moves between both fictional settings. He arrests a black youth caught in the act of assaulting a white teenager, whose money the African boy is trying to convince his victim to part with. This black character, then, is still cast in the role of teenage delinquent, particularly connected with drug-related crimes, as is often the case in the few Portuguese novels in which black Africans make an appearance. What makes Xuinga different in *O Mar por Cima* is the fact that he reveals a social conscience of sorts. He repeatedly claims that he does not wish to harm the people whose money he takes. He simply wants them to stop being selfish and to start sharing their money with him: "Uma repartição mais equitativa entre ricos e pobres" (110) [a more equitable distribution of wealth between rich and poor]. But the novel contains another surprise too: taken to the police station to lodge a formal complaint against his black attacker, the white young man is still so terrified that he can hardly tell the officer in charge what happened. But it turns out that it was not the violence of the black boy's attack that scared him, but rather the brutality of the policeman's attack on the attacker, which verged on madness. Indeed the policeman leaves Xuinga for dead. What is interesting here is the almost worryingly ironical tone:

the officer in charge who interviews the complainant says: "Eu não sou racista, mas se fosse, dizia-lhe que isto com tipos de cor..." (170) [I am not a racist, but if I were, I'd tell you that when it comes to colored guys...]. In the end, the policeman is found not guilty, due to insufficient evidence:

> Um jovem marginal com a face desfeita não era argumento suficiente para que a juíza desse os factos como provados. Xuinga, ele sim!, foi julgado e condenado por ofensas corporais. (189)
>
> [A marginal young man with his face smashed up was not sufficient argument for a judge to consider the (policeman's) actions to be proved. Xuinga, yes!, he was tried and convicted for grievous bodily harm.]

Indeed, this is a radical departure from the litany of the Portuguese as a non-racist people that had informed Portugal's previous self-image as conveyed not only in the country's official discourse, but in its literature as well.

In *Irene ou o Contrato Social*, the latest book by a novelist with a very distinguished writing career and a long list of literary awards to her credit, signs of a new Portuguese identity emerge: the characters come from very different backgrounds, both socially and racially. Here, the (admittedly ex-) drug addict is a white woman actor seriously attempting rehabilitation, which at long last produces positive results when she falls in love with an unusual mulatto character. This is a young man also with a dubious past, as he too was involved in a crime that forced him to disappear from Portugal for a while, allowing time for Portuguese authorities to forget about it. But this mulatto young man is the son of an African woman (presumably Cape Verdean) and the stepson of a German diplomat. He has striking blond hair and extraordinary good looks; and also enough money, and enough diplomatic protection to be able to disappear in times of trouble. In this novel, then, the cliché of the African young man who has no escape from a life of poverty and crime is broken. But in another sense the book avoids any real questioning of the presence of racism in this new society, because the mulatto character has money, and money has a long history of whitewashing blackness.

What makes the novel more striking is its deliberate inclusion of clear marks of postcolonialism in the text. The actor-character is rehearsing *The Tempest*, the Shakespearean play that has been most "cannibalized" by authors from postcolonial English-speaking countries. The mulatto's name is Orlando, which immediately places him in a prestigious European literary lineage, as if to grant him the right to be in Europe. Many characters speak many languages: the two African characters (mother and son) speak Cape Verdean Creole, as well as Portuguese, German, English, and French (all of them languages of former European empires). English seems to be the preferred means of communication between the troublesome young adolescents involved in petty crime, but so is also another idiom of their own invention, which sets them apart and gives them an edge of complicity. And, of course, constituting the most obvious sign of postcolonial hybridity, Orlando's skin is dark but his hair is blond. It is important to underline that there is no hint of exclusion here. The fact that the characters are multilingual amounts to a social advantage, rather than pushing them into the exclusion zone that black African characters often must inhabit by reason of their linguistic difference.

For his part, Orlando takes advantage of the mobility (and immunity) that his stepfather's money and position allow him. During his time in European hiding he takes on various false names (all old Portuguese names, such as José, Antero, António, Alfredo, or Mário), and he does not at any moment deny or hide his Portuguese identity. He even assumes the traditional role of many Portuguese migrants in Europe: "trabalhador braçal" [hand laborer], passing, in Manuel Gusmão's words, for "emigrante e mestiço, 'portuga e preto'" [migrant and half-breed, Portuguese and black] (97; my translation). Thus, this novel makes a conscious attempt at construing a new Portuguese identity that is inclusive of those others who have come from the world that the Portuguese have always wanted to be seen as having opened to Europe. Whether this portrayal is very realistic is another matter, concentrating as it does on atypical, privileged, and affluent African characters. It is almost at the other extreme, deliberately undermining the cliché of the disadvantaged, criminal—black—character. Perhaps we have to wait until many more African or part-African characters begin to appear regularly in Portuguese literature, especially in a less self-conscious way. But it certainly revolves around an Other who is not automatically excluded from a sense of Portuguese identity.

Lídia Jorge's *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002) comes closest to construing a fictional microcosm in which a new Portuguese identity emerges, making room for Portuguese and African characters learning to coexist in the same society. The plot involves two families, one Portuguese, the other Cape Verdean, who end up being connected by marriage when Milene, the Portuguese girl, decides to marry one of the Cape Verdean men. Milene is a character always described as different due to her slight retardation ("oligofrénica," 454) and disregard for social conventions. Her family also constantly intimidates her, making her feel so inadequate that she retreats into silence, whereas with the Cape Verdean extended family she is quite talkative and at ease. The choice of this protagonist, so insecure of her own speaking ability that she seems to be living in a permanent state of shock, gives the novel a perfect architecture, allowing it to be constructed around a character reduced to silence and desperately trying to assert her own identity. It is not true that Milene cannot speak. The problem is that she is aware that nobody wants to listen to her, and nobody gives her the opportunity to speak. Her silence, therefore, is much more a social imposition than a consequence of her mental condition. And the choice of this heroine who suffers from feelings of exclusion so strong that she becomes temporarily incapable of speaking and self-censors herself into silence is the perfect artifice for the introduction of a new element in Portuguese literature at the beginning of the new millennium. *O Vento Assobiando nas Gruas* points to the need to include in *our* literature also those *other* characters that until now have mostly been left out of it. Milene, white and Portuguese, shares with the Cape Verdeans, the only characters in whose company she feels able to break her silence, the experience of feeling different and excluded.

In her groundbreaking essay "Can the Subaltern Speak?" Gayatri Spivak was the first to make us think, in a systematic and challenging manner, of the ramifications of the silence imposed not only on the colonized, but especially on the most marginalized amongst them, "the illiterate peasantry, the tribals, the lowest strata of the urban subproletariat" (78). As these oppressed "subalterns" have neither the power nor the opportunity to speak for themselves, they are condemned either never to obtain the right to be free speaking subjects or to be forever spoken for by Western intellectuals who take up their cause. In either case, they are left without any possibility for anticolonial resistance.

Such a predicament is not totally different from the one in which Milene finds herself in *O Vento Assobiando nas Gruas*. Although this character is not financially disadvantaged, she is forever marginalized and silenced in her difference. Just like in the vicious circle that afflicts the real "subalterns," Milene's well-meaning aunts and uncles always interrupt her hesitating utterances and speak for her. It is certainly not by chance that in this novel Milene, always excluded and always reduced to silence by her own family, becomes the linking element between her white Portuguese relatives and the very large Cape Verdean family and community. Both groups are shown already living side by side in Portugal but still ignoring (or even fearing) each other. Milene's family treats her in the same objectifying and demeaning manner as colonial authorities used to treat the colonized, reducing them to a subaltern role and to a silencing of their own cultural will.

The Cape Verdean characters that we encounter in Maria Velho da Costa's *Irene ou o Contrato Social* seem to be rather erudite literary constructions in comparison with the apparently more flesh-and-blood Cape Verdeans of the Mata family in Lídia Jorge's *O Vento Assobiando nas Gruas*. The former live in a world that is by no means subaltern or marginalized. In this sense, Lídia Jorge's novel goes much further in the attempt to understand and observe from within a community still largely excluded from *ours*, but who are managing to express their interstitial selves amongst the dominant culture with which they have come to coexist. The entire plot revolves around the affinities that Milene discovers between herself, a personally excluded character, and the Cape Verdean family, the symbol of a people (and many other peoples) historically excluded, both equally silenced. Milene, then, becomes an agent for change within her own society, when she begins enacting a tentative identity that is as co-inhabited by the Other.

It is probably still too early to detect profound changes in a sense of national identity as construed by contemporary Portuguese literature. Nevertheless, there are many signs of significant fissures in a national self-image, which this study has tried to point out. First of all, the novels of the colonial war reject an imperial identity that Camões's epic had first extolled, that the dictatorship had upheld and glorified, and that the writers of the generation directly concerned with the war finally destroy by associating it with images of physical dismemberment. These novels belong to a thematic sub-genre which will perhaps begin to dwindle in the near future, whenever the colonial wars lose their imaginative

appeal to a new generation of writers and readers who may come to see them as a dark episode in Portuguese history, now best forgotten.[18]

Then, in what appears to be a transitional stage in the reformulation of Portuguese identity detectable in contemporary fiction, in *A Jangada de Pedra*, voyaging is no longer gloriously associated with the caravels of the age of discoveries, nor (more destructively) with the ship wrecked in inland Angola in João de Melo's *Autópsia de Um Mar de Ruínas*. The voyaging in Saramago's novel is simply connected with a lowly stone raft inhabited by humble individuals and their dogs, searching for new options to suit a reality they perceive as changed. For its part, Lobo Antunes's *As Naus* presents the imaginary possibility of a return of the great navigators of the past as common people of the present, foreshadowing other, more realistic returns that will necessarily change the country's cultural identity. These two novels have in common their non-mimetic nature. While all narratives create their own artistic microcosms, each of these two conceives a world that is primarily imaginary (give or take the real possibility of a climatic catastrophe which might one day sever the Iberian Peninsula from the European continent).

The third group is not yet very extensive. However, it seems to be growing and beginning to reveal a new, tentative sense of Portuguese identity. Perhaps in a not very distant future this will prevail, and there will be a different experience of identity (whether national or simply geographical). Victor Ramraj writes of an "anti-imperialist agenda" in postcolonial studies which places too much emphasis on difference "between the former colonies and their colonizers, between us and them" (181). The most recent Portuguese fiction seems to be at last including both groups: *we*—Portuguese, white and reasonably affluent, and *they*—whether Portuguese returnees (partly resented, partly outright rejected), or African, or part-African, black or mixed-blood. Literature has a special ability to detect and construe cognitive and experiential change in the society in which and by which it is written. It may well be that the tentative, inclusive, identities that we see these latest novels enacting will become more and more the rule in a new society in which we all must learn to be co-inhabited by the Other. The emerging re-shaping of Portuguese identity, which we can perceive as expressed in the country's literature, may well in the near future more comfortably include the other people whose identities have for centuries been intertwined with ours but to whose voices we have for so long been ethnically deaf.

Notes

1. See Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade,* particularly the essay "Da literatura como interpretação de Portugal;" also some of his occasional writings, for example, "Pequena Mitologia Portuguesa."

2. See Lourenço, *Nós e a Europa ou as Duas Razões.*

3. Viçoso surveys the work of several earlier Portuguese thinkers and writers who likewise contributed to the establishment of a strong Portuguese cultural identity.

4. Portugal lost Goa, its last stronghold in India, in 1961. Its former African colonies, Angola, Cape Verde, Guinea-Bissau, Mozambique, São Tomé and Príncipe, gained their independence in 1975. In the East, Timor achieved independence from Portugal in the same year, though it soon lost it again to Indonesia, and Macau was handed over to Chinese administration in December 1999.

5. It would be superfluous to review here the extent and contents of this large body of writings because the work has been done before, and there exist good surveys of Portuguese literature dealing with the question of national identity. In Portuguese, see for example António Quadros's thorough *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos* (1989) and Boaventura de Sousa Santos, "11/1992 (Onze Teses por Ocasião de Mais uma Descoberta de Portugal)" (1992). In English, Onésimo Teotónio Almeida gives a general introduction to the topic in "Portugal and the concern with national identity" (1994), and a more in-depth analysis in "On the Contemporary Portuguese Essay" (1997). For a perceptive, fine-tuned examination of literary expressions of a changing Portuguese identity, see Isabel Allegro de Magalhães, "The Last Big Voyage out" (2000). Eduardo Lourenço, the doyen of Portuguese essayists, has frequently, almost obsessively, returned to the topic of Portuguese identity. His work has always been very well received and acclaimed but not much discussed. Rather than analyzing the treatment of Portuguese identity by other writers, Lourenço puts forward a very idiosyncratic vision of Portugal's self-image, creating his own myths as he expounds them.

6. I am very aware of the dangers of over-extending postcolonial theory to the analysis of technically colonial and post-imperial literatures, which Benita Parry among others has carefully pointed out. Nevertheless, the analytical tools that postcolonial thought has put at our disposal are often extremely fruitful in the study of post-imperial fiction as well.

7. Elsewhere ("The Colonial Malaise in Contemporary Portuguese Fiction"), I have identified in some of these novels features normally considered postcolonial.

8. Born in 1949 in the Azores islands, João de Melo is a distinguished writer, the author of half a dozen novels, collections of short stories, significant anthologies, and essays dealing with Azorean identity, the colonial war, and other topics. Lately he has become Portuguese cultural counselor in Madrid, without abandoning his writing career.

9. Camões, *Os Lusíadas,* I.1:2.

10. The author of more than a dozen volumes of poetry, many of which have been awarded various literary prizes, Manuel Alegre is one of Portugal's best known contemporary poets. He also pursues an active career as a parliamentarian, and has, since 1989, also turned his talents to the writing of prose. He has published six novels. The colonial war and the exile's condition are recurrent themes in both his poetry and his prose.

11. Duarte de Almeida, 'O Decepado' [the Maimed], was the standard-bearer in the 1476 Toro battle between Portuguese and Spaniards, who had his hands amputated by the enemy rather than drop the king's flag.

12. A striking example within the Portuguese-language context is the Angolan writer Pepetela's 1985 novel *Yaka*. The titles of the various chapters correspond to parts of the body (legs, arms, head, mouth, etc.).

13. According to Boaventura de Sousa Santos, this is a fear which is still prevalent in Portugal: "por detrás da 'civilização ibérica' está sempre o receio das pretensões hegemónicas da Espanha" (111) [behind the 'Iberian civilization' there continues to lurk the fear of Spain's hegemonic pretensions] (my translation).

14. This is the word coined after 1974 to refer to people born in Portugal who returned to their country of origin after years of colonial life in Africa, following the independence of the new African countries.

15. Although it is not often the case that an army stages a democratic revolution, this is exactly what happened in Portugal in 1974. A considerable number of the army captains, who had been or still were involved in the colonial wars in Africa, staged the revolution that overthrew Salazar's right-wing dictatorship and initiated the process of the country's democratization.

16. The translation is mine. This 1999 study deals with Saramago's work, but the observation could apply to many other contemporary Portuguese writers.

17. I am particularly careful not to assume that all Africans are black. In "Postmodernism under the Raj?," Ken Goodwin draws attention to the "imperial assumptions" that infect "the study of Commonwealth literature," with white always meaning European and non-white always meaning non-European.

18. This has not yet happened. Novels of the colonial war were still being written and published in 2001.

Works Cited

Alegre, Manuel. *Jornada de África (Romance de Amor e Morte do Alferes Sebastião)*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

Allegro de Magalhães, Isabel. *Capelas Imperfeitas*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

———. "The Last Big Voyage out: Oblivion and Discontent at the Dawn of Portuguese Postcolonial Literature." Seixo et al. 391–403.

Almeida, Onésimo Teotónio. "A Questão da Identidade Nacional na Escrita Portuguesa Contemporânea." *Hispania* 74:3 (1991): 492–500.

———. "Portugal and the Concern with National Identity." *Bulletin of Hispanic Studies* LXXI: 1(1994): 155–163.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

Bhabha, Homi. Foreword. *Black Skin, White Masks*. By Franz Fanon. London: Pluto Press, 1986. vii–xxvi. Rpt. in Williams and Chrisman. 112–123.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994.

Cachapa, Possidónio. *O Mar por Cima*. Lisboa: Oficina do Livro, 2002.

Cerdeira da Silva, Teresa Cristina. "Na crise do histórico, a aura da história." *Literatura e História, Três Vozes de Expressão Portuguesa: Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amaríais*. Ed. Tânia Franco Carvalhal and Jane Tutikian. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. 109–18.

Goodwin, Ken. "Postmodernism under the Raj? An Investigation of Ironic Sycophancy." Goonetilleke 16–29.

Goonetilleke, D.C.R.A., ed. *Perspectives on Postcolonial Literature*. London: Skoob Books, 2001.

Gusmão, Manuel. "Crime e compaixão ou o contrato derradeiro sobre *Irene ou o Contrato Social*, de Maria Velho da Costa." *Vértice* 100 (2001): 76–98.

Hutcheon, Linda. Introduction to *Colonialism and the Postcolonial Condition*. Spec. issue of *PMLA* 110–111: 1(1995): 7–16.

Jorge, Lídia. *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

Lobo Antunes, António. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote/Círculo de Lectores, 1988.

———. *O Esplendor de Portugal.* Lisboa: Dom Quixote, 1997.

Lourenço, Eduardo. *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português* 2nd ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

———. *Nós e a Europa ou as Duas Razões.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

———. "Pequena Mitologia Portuguesa." *Jornal de Letras* XX, 781 (2000): 35–36.

Mattoso, José. *A Identidade Nacional.* Lisboa: Fundação Mário Soares/ Edições Gradiva, 1998.

Melo, João de. *Autópsia de Um Mar de Ruínas.* 1984. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

Moutinho, Isabel. "The colonial malaise in contemporary Portuguese fiction." *Novel Turns Towards 2000.* Ed. J. Gatt-Rutter. Melbourne: Voz Hispánica, 2000. Chapter 4.

Parry, Benita. "Problems in current theories of colonial discourse." *Oxford Literary Review* 9:1–2 (1987): 27–58.

Ramos, Wanda. *Percursos (do Luachimo ao Luena).* Lisboa: Presença, c.1980.

Ramraj, Victor J. "Literature without borders: Perspectives on historical and cultural particularities." Goonetilleke 181–98.

Sapega, Ellen. "No longer alone and proud: notes on the rediscovery of the nation in contemporary Portuguese fiction." *After the Revolution: Twenty Years of Portuguese Literature. 1974–1994.* Ed. Helena Kaufman and Anna Klobucka. Lewisburg: Bucknell U.P. London: Associated U. Presses, 1997. 168–86.

Saramago, José. *A Jangada de Pedra.* Lisboa: Caminho, 1986.

Seixo, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes: Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura.* Lisboa: Dom Quixote, 2002.

Seixo, Maria-Alzira, John Noyes, Graça Abreu, and Isabel Moutinho, eds. *The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism. Precedings for the Mossel Bay Workshop of the XVIth Congress of the International Comparative Literature Association.* Lisboa: Cosmos, 2000.

Sousa Santos, Boaventura de. "11/1992 (Onze Teses por Ocasião de Mais uma Descoberta de Portugal)." *Luso-Brazilian Review* 29 (1992): 197–113.

Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" [1988]. Rpt. with abridgements in Williams and Chrisman 66–111.

Velho da Costa, Maria. *Irene ou o Contrato Social.* Lisboa: Dom Quixote, 2000.

Viçoso, Vítor. "A letra e o tempo: notas sobre os paradoxos da nossa modernidade." *Românica* 6 (1997): 31–44.

Williams, Patrick and Laura Chrisman, eds. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader.* New York, Harvester/Wheatsheaf, 1993.

Second Language Acquisition, Bilingualism and Identity: An Interview with Merrill Swain

Amy Rell and Jason Rothman
University of California, Los Angeles

The Matthews lecture is an annual lecture in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA made possible by an endowment from the philanthropic alumna Lois Matthews. This lecture is not only the most prestigious lecture held by the department, but also has the explicit intent of celebrating the diversity of academic interests throughout the campus while focusing on issues that directly pertain to the department. This year was the first time that the Matthews lecture had a linguistic theme. Accordingly, great effort was devoted to choosing a speaker who would be able to capture the essence of cutting-edge linguistic research while also providing valuable information to a diverse audience. Given that the majority of courses offered by the department are language classes, the department extended an invitation to a prolific researcher whose emphasis is in applied linguistics. It was with great pleasure that the department of Spanish and Portuguese invited Professor Merrill Swain from the Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto to discuss her research on second language learning and acquisition.

Professor Merrill Swain, who received her Ph.D. in experimental psychology and psycholinguistics from the University of California at Irvine, is a world-renowned researcher of bilingualism, bilingual education/immersion, and language pedagogy and methodology, among other areas. Dr. Swain is perhaps best known for her extensive publications on the immersion education system in Canada as well as her influential Output Hypothesis. This hypothesis asserts that language production has a fundamental role in the process of acquiring a second language, as opposed to being merely a byproduct of acquisition. Professor Swain has received many honors throughout her career. She has been elected by her peers to serve as the President

of the American Association of Applied Linguistics (AAAL) and is currently the Vice-President of the International Association of Applied Linguists (IAAL). This past April, she was once again recognized and bestowed the Distinguished Scholarship and Service Award by the AAAL. Professor Swain's lecture entitled, "A Language Learning Strategy: Production before Comprehension," was an enormous success.

Mester: Dr. Swain, could you tell us about your educational background, how you became involved in the field of second language acquisition, and about your early work in the field?

Merrill Swain: I did my B.A. at the University of British Colombia. I was originally from Vancouver but I moved away and I was determined to go back to British Colombia to do my B.A. It is such a gorgeous place to live. I completed my B.A. in economics and psychology. I chose economics because I was really talented in math. They say, if one is good at math, success in economics follows. At the time, I enrolled in economics classes with lots and lots of men and *I* got the highest grade! [Laughter]. This resulted in the university hiring me as a statistics T.A. in economics during my third year of school, which is just unheard of.

Thereafter, I wasn't decisive about what I was going to do and it looked like my best chance was to be a secretary. My brother said to me, "You know, I think what you should do is apply for graduate school." He said, "What are you interested in?" It turned out my answer was in computer simulation of human behavior. There were two places in all of North America that did computer simulation of human behavior. One was UC Irvine and the other was the University of Alberta. The University of Alberta offered me a wonderful scholarship but as you know, Alberta is very cold! The University of California offered me a TAship and remissions. There was just no choice for me.

When I got to California, both of the professors involved in computer simulation were on sabbatical. Because it was such a new university, they had hired a new dean. The Dean, who was a brilliant man, didn't think it would be a good idea to have the school of social sciences aligned in the usual way. He told the graduate students that he wanted us to align ourselves with the faculty and figure out who we want to work with and why. He added that we could make whatever groupings we wanted. At that particular point, it was probably one

of the most exciting times at UC Irvine. I joined one of three groups called the language and behavior group. There were a couple of anthropologists, an economist, some psychologists, maybe a linguist, I'm not sure, and we spent a lot of time together. The faculty was told it was a good idea to do as much cross-disciplinary work as possible. To be honest, I was really lucky. There was so much cross-disciplinary work, I've never really labeled myself anything like a psychologist or an anthropologist. I just know a lot about all of those areas. That is, this experience served me very well.

M: It must have been nice to not feel pigeonholed into one particular area.

MS: ...the research methodologies and the way people go about asking questions are different. Today, Susan Plann introduced me as an experimental psychologist and in some ways I was. I did have to run experiments. When it was time to get my first job, it was important to me that I had all the quantitative skills ... the ways of analyzing quantitative data. I believe this training aided me in obtaining my first job. Now, however, my interests have changed. For so long, I looked at things from a quantitative perspective. I now realize there is so much missing if you don't get that qualitative aspect. I think I was lucky to have learned quantitative analysis first and then moved into qualitative analysis. I find that many people only know the qualitative aspects and are afraid of quantitative work. That's a pity because I believe the best work combines them both.

M: The field of second language acquisition (SLA) has changed drastically over the years. Having been at the forefront of research through its development, what do you feel has been your greatest contribution?

MS: I started and continue to do research in immersion. If I had the opportunity to go through an immersion program starting at six years old, I would be a fluent bilingual ... but I'm not. I regret it. I made attempts, however. For my doctoral research, I intentionally chose to do something with bilingualism so that I could live in a bilingual environment and therefore "learn French." My French is fairly good but I would never call myself bilingual. When I got

the opportunity to be involved in evaluating immersion programs, I thought it was just the perfect job for me. I felt that immersion programs may be the answer for kids learning French in school. I was very passionate about this research.

Around this same time, there were riots at the universities in the [United] States. Students were very unhappy and I didn't think being a professor was a good idea. The job that I obtained put me in OISE (Ontario Institute of Studies in Education) but without a teaching position. I was there as a researcher and it truly was the perfect experience. It was exactly what I wanted to do, without knowing that ahead of time. It all occurred by chance. About two years later, a faculty position opened and I knew it was time. I've been at the University of Ontario ever since. I continue to do different things. Therefore, to answer your question, I believe that I've had a real impact on immersion programs in Canada. Because of the publishing we've done, other worlds know about it as well. As a result, the English immersion program in Japan is modeled after the Canadian system. The initial immersion program in the United States was modeled after the program in Canada. My career has turned into something that I would have never in a million years thought it would because immersion turned out to be such a good idea. There were so many questions immersion raised and so much research it has led us to do.

M: You've received many accolades throughout the years. What recognition are you most proud of?

MS: I actually have two I would like to talk about. One is from the Canadian Association of Second Language Teachers. They are the only such pan-Canadian organization and they bestowed upon me an award for distinguished service to second language teaching in Canada. This thrilled me, given that it was a pan-Canadian organization. It was recognition of having worked in Canada. I do take my Canadian citizenship very seriously. The second award, I received just last week. The American Association of Applied Linguistics gave me their distinguished scholarship and service award.

M: This edition of Mester is dedicated to the topic of identity. Based on your experience as a Canadian citizen and researcher of immersion studies with Canada, could you comment on the

connection between language and identity from this perspective? What are the attitudes of the people towards the two major languages in contact, French and English?

MS: Of course, the situation has greatly changed over the thirty years that I have been doing this. The first thing I want to say is that Canadians are very proud of their bilingualism, even if they themselves are not bilingual. They are proud of the fact that we are a bilingual nation. One of the reasons we are so proud of our bilingualism is to distinguish ourselves from the United States. It certainly is part of our identity. One could say that Canada is a bilingual country whereas America is a monolingual country. This is something that has actually created part of Canada's identity.

When the separatist movement gained steam, one of the reasons the Canadian federal government worked so hard to maintain French, to keep Québec in Canada, is because it is so much a part of our collective identity. Certainly, there are other economic reasons. Both Canada and Québec would be in financial ruin if separation were to occur. However, one negative result of Canada's bilingualism is that we pay less attention to the other languages spoken in Canada, of which there are many. Toronto is supposedly the most multi-lingual city in the world. This means that the French get funding for ESL (English as a Second Language) and English speaking Canadians get funding for FSL (French as a Second Language). Many other languages are left behind. It is true that in some provinces there are Ukrainian immersion programs and Mandarin immersion programs, but being officially bilingual, French and English get the majority of the focus. In fact, if I had known thirty years ago that I was going to be living in Toronto, you know what language I would have studied? Portuguese, as this is the native language of the great majority of my neighbors. Conversely, if I had thought about what would be the most financially viable language to learn ... Mandarin ... Spanish maybe? The point being, to a certain extent, to be officially bilingual has constrained Canada in some ways. Having said that, bilingualism is definitely part of our identity.

M: Would you say the sentiment you are expressing right now would be shared by the people who live in Québec? Do they embrace English as well as French as being part of their identity?

MS: That is a very good question. No. But I do think it is changing. We have gone through this separatist movement and it has been decided that it will not happen. Now the world is moving on. The focus is on different issues like the economy. The previous generation in Québec was very anti-English. In general, why learn English? This generation, the kids in high-school now, want to learn English. They want to learn English because it is no longer a threat to them. Before, it was as if they thought that learning English would equal losing French. Now French is solidly part of all of our identities. It is solidly part of who they think they are. Consequently, learning English is not the same type of threat it was twenty years ago. My sense is that in Québec, there is a much more favorable attitude towards learning English today. Moreover, when I had the occasion to speak to French Canadians, they would say "we have to learn English too." That's just it ... the "too" that is part of it. I am sure, however, that one is still able to find many suffragists in Québec.

M: What is your view of the importance of minority language retention when two languages come in contact as they do in Canada with French and English or in the United States with Spanish and English?

MS: Would you like me to discuss only the relationship between English and French?

M: If you would speak about what you know best, the readers can relate your opinion to the situation of Spanish and English in the United States.

MS: I think minority language retention is absolutely crucial. I think the reason that Canada is now more of a whole than it was before is due to the fact that for a long period of time there were so many protectionist movements ensuring that French was preserved in Québec. The fact that Québec did not spend a lot of time worrying about French in the rest of Canada was due to their primary concern with its conservation in Québec. Of course, there are minority pockets of Francophone communities throughout Canada.

There are maintenance attempts being made in Canada through bilingual education programs. Politically, I do not think we would be

where we are unless Québec had gone through this successful attempt to preserve the French language, strengthen it, and make people aware of the fact that this is their language and we are not taking it away. No one is going to take it away. No one is going to let it disappear. As a result, I think people are more secure about their own identity and language as a result of all of the political steps that have been taken.

The reason why I asked you about the parallel with Spanish is because we are a better country now for having gone through this struggle of minority language retention. My intuition is that maybe the same steps should be taken for the Hispanic community in the United States. I don't know how this could be done but I think this is important.

M: In your work on French immersion, you argue that despite ample amounts of input, traditionally viewed as audible linguistic stimuli, adult second language learners seldom achieve native-like proficiency and thus benefit from instruction with focus on grammatical forms. Why do you believe that adult second language learners require focus on form?

MS: Well, that is certainly what got me going on the Output Hypothesis. My observation of what was going on in class was that students just didn't get much opportunity to speak. The more I thought about it, I likened it to Frank Smith's work on writing. He argues that you learn to write by writing or you learn to read by reading. The idea struck me that maybe one learns to speak by speaking and does not learn to speak by listening. Comprehending and producing are different processes. The answer to your question is not that people should just produce more. Nevertheless, I do think that there are functions of producing language that are unique and will make a difference in terms of what learners get out of it. Therefore, focus on form is critical because it draws the most attention to those aspects of language, like morphology, that are not necessarily needed to be communicative yet are nonetheless an important part of the particular language's grammar. It is the dialoguing, the speaking, the "languaging", I like to say, that raises people's understanding and consciousness.

M: For the benefit of our readers who are not necessarily familiar with your Output Hypothesis, could you give us an overview of what it encompasses in its most general terms?

MS: Initially, the Output Hypothesis stated that when you produce language, principally a second language, you often are able to recognize that you don't know something. In other words, you can start to say something and recognize that you don't have the linguistic ability to say it. That very act of noticing would lead a learner to then go to another source, a person, teacher or dictionary, to fill in the gap of knowledge. Essentially, the Output Hypothesis was noticed for the fact that it led people to noticing. The notion that you couldn't learn anything unless you noticed it had quite an impact in the second language literature.

Production also has a role in second language acquisition. Learners try out things and they can't possibly try out something unless they can say or write that thing. Hopefully, they receive feedback. People respond to production and the idea is that this feedback becomes an important part of the language learning process.

What I spoke about in the Matthews lecture was the notion that the very act of producing elicits a response. The mere act of producing elicits a response, even if you haven't a clue but rather just an inkling of what you were saying. It turns out that people will respond to you in ways that will give you all types of clues to the actual meaning, even to the actual syntax and grammar, that wouldn't have happened otherwise.

M: Is there any correlation to the Output Hypothesis and the scaffolding effect of language learning that Eleanor Hatch describes whereby through negotiation of meaning, second language grammatical knowledge and discourse emerges?

MS: Yes, but I think there is a slight difference between what Hatch says and what I would say, at least today. Although I certainly think she was an incredible leader in the field, the difference is the notion of input and output as essentially static. In other words, you receive input and it should be input in your brain. But maybe you don't want to put it in your brain. It is the notion of co-construction that I think is the next step beyond input and output. Input and output only get you to a certain understanding of what language learning is all about. I've seen so many examples of students together building a sentence, building meaning. You see them talking about it and they end up with this brilliant sentence. To me, it is parallel to learning

science or history or any other academic subject. While people tend to think of language as a means of learning science or other subjects, they get stumped on the notion of using language to learn *about* language learning and using language to acquire knowledge of language itself.

For me, the reason for having collaboration like the sort that occurs in Communicative Language classes is useful because it gives students the opportunity to use language in order to learn language. When people try to create language for an activity that they have to do later, whether it be oral or written, they therefore talk about language. This is a very powerful tool which aids learning. It is critical to get people to talk about things they care about expressing.

M: You have made a distinction between input, any type of audible speech stimuli, and intake, the input that is noticed and internalized. Why?

MS: It is at this point that the question of agency becomes important. You have to ask yourself, why am I not internalizing some of the input? Is it because of the nature of the input? Maybe not. Perhaps it is because I don't like the way you sound and I may not be interested in sounding quite like you. Maybe I'm not interested in knowing that particular grammar rule because I get along perfectly well with or without it or with another.

M: Finally, in our department, there is a conscious effort to provide the student with as much input as possible. That being said, the only language permitted in the lower-division language classes is Spanish. What is your opinion about foreign languages being taught solely in the target language to the exclusion of the first language?

MS: It seems to me that any stance taken that permits *only* the second language does not acknowledge the role that language plays as a vehicle for cognition. One of the arguments against using the first language is that it will lead to transfer. Another is that it will decrease the amount of input that students receive. The complete counter argument is to say that we use our first language to process our thinking. When faced with a novice situation and you can only speak the second language, the first language will still be used, at least internally. Why not take advantage of the first language?

Identidad a través de la lengua en *Hasta no verte Jesús mío*

Claudia Parodi
University of California, Los Angeles

La identidad social, rasgo que le permite a un ser humano reconocerse a sí mismo como parte de un grupo frente a los demás, está ligada a la lengua. Al hablar, un individuo no sólo se revela a sí mismo, sino a su grupo. Su origen regional o étnico, su nivel económico, su clase social, su generación y su sexo son rasgos que lo conforman y que sus interlocutores perciben, evalúan y juzgan. De esta manera se crean estigmas y giros prestigiosos, pues ciertas formas de la pronunciación, la morfología, la sintaxis y el vocabulario se valoran como más elegantes, refinadas, vulgares, ordinarias o rústicas que otras. La sociolingüística se ha abocado a estudiar las relaciones entre las lenguas y las sociedades. En este trabajo quisiera aplicar algunas de sus enseñanzas a la literatura en mi análisis de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska. En esta novela, utilizando la lengua de manera magistral, Poniatowska logra re-crear las circunstancias, la identidad y la psicología de Jesusa Palancares, personaje paradigmático de la marginalización de la ciudad de México.

Lengua y clase social

En su clásico libro *Sociolinguistics*, Peter Trudgil, al referirse a la organización social de los pueblos, ofrece dos modelos: el de castas y el de comunidad de habla. En el primero, la rígida separación de cada una de las castas tiende a estar claramente definida, inclusive sobre las diferencias regionales. El pertenecer a una u otra casta es hereditario y resulta prácticamente imposible cambiar horizontal o verticalmente de una casta a otra. Las comunidades de habla, en cambio, se han empleado como unidades para analizar las variaciones lingüísticas de sociedades del primer mundo, las cuales son complejas debido a que las diferencias sociales no están claramente definidas y a que hay gran movilidad vertical. La propuesta de Trudgil para el

estudio sociolingüístico se centra en dos extremos, pero deja de lado los países en vías de desarrollo, mismos que conforman gran parte de la población mundial y dentro de los cuales se inserta México. En países como México, existe un sistema patrimonial de clases sociales con cierta posibilidad de ascenso. La movilidad social, sin embargo, es muy limitada, pues la mayoría de las familias suelen mantenerse en un mismo nivel por varias generaciones. Hay una gran clase marginada, una pequeña clase media y una exigua clase alta (Meyer 936–37). Por consiguiente, la manera más eficaz de estudiar las hablas de México es respetando su estructura social. Es decir, utilizando un sistema de clases sociales, donde cada nivel está claramente delimitado. Esto es particularmente obvio para el estudio del habla de la clase marginada, como la de Jesusa Palancares, personaje central de la novela *Hasta no verte Jesús mío*.

La clase marginada de las ciudades, sobre todo la de la ciudad de México, se caracteriza por contener un buen número de rasgos rurales debido a la gran cantidad de gente del campo que se avecina a la ciudad (Meyer 933). Por ello, el habla de esta clase social es relativamente homogénea, pues los distintos dialectos rurales que la conforman, mantienen un buen número de rasgos arcaicos comunes, procedentes del español colonial,[1] los cuales se han estigmatizado y se siguen estigmatizando en las otras clases sociales.[2] Por su forma de hablar, precisamente, Jesusa Palancares representa el mundo de la marginación.

Representatividad del habla de Jesusa Palancares

El habla de Jesusa Palancares es recreación novelada de los textos recopilados por Elena Poniatowska en una investigación sistemática que hizo por un año, una vez por semana a Josefina Bórquez, mujer oaxaqueña, analfabeta, de 63 años que había vivido desde su adolescencia en los barrios más pobres de la ciudad de México. Para las entrevistas, Poniatowska utilizó la grabadora cuando le fue posible, o tomó notas a mano (Schuessler 175). A esta situación de contacto con Josefina Bórquez, cabe añadir el conocimiento del habla popular mexicana que adquirió Poniatowska, gracias al intenso contacto que tuvo con su nana. La conjunción de ambas situaciones le permitió a la escritora caracterizar con maestría inigualable el habla popular de Jesusa Palancares. A continuación presento algunos rasgos del habla de Jesusa, mismos que se estigmatizan en México. Las voces estigmatizadas se encuentran sobre todo en palabras que reflejan

una pronunciación y un vocabulario arcaizantes en el español de la clase marginada mexicana. Por ello, muchas de estas formas pueden hallarse documentadas en textos de autores de los siglos de oro y de la colonia.[3] Sin embargo en el español mexicano moderno éstas poseen una connotación negativa entre los hablantes de las clases alta y media. Por lo regular, es suficiente que una persona articule una o dos de estas formas para que automáticamente se revele su clase social, aunque como mostraré más adelante, ésta va ligada a otras variables, además de las lingüísticas. Cabe añadir que ciertas voces y construcciones discursivas, que algunos hablantes estigmatizan, pueden convertirse en formas simbólicas de representar la identidad social de quienes las utilizan. Tal es el caso de Jesusa, quien proyecta su identidad individual y social por medio de un lenguaje rural que ejemplifico a continuación.

a. Pronunciación de las vocales átonas

La pronunciación de las vocales átonas refleja la clase social de la protagonista, pues es común que en las clases marginadas de México y de América Latina se articulen de diferente modo que en la lengua estándar. En la mayor parte de los casos, se trata se ejemplos arcaizantes, pues durante la colonia el español que llegó a México, se caracterizaba por tener vacilaciones en la pronunciación de la apertura de las vocales átonas.[4] Aunque en el siglo XVIII se empezó a estandarizar su pronunciación en el español de las ciudades y de las clases altas, en América Latina se mantuvieron algunas formas antiguas en las zonas rurales y luego en las clases marginadas. Ello explica por qué Jesusa articula *cevil* por "civil" en "Iban casi puros *ceviles* escoltados por unos militares" (127), *decedida* por "decidida" en "que me mate o lo mato yo… estaba *decedida*" (99) o *ándile* por "ándele", "*Ándile*,—le digo—si se siente usted muy valiente, *ándile*" (180).

b. Cambios de acento

En el habla de Jesusa aparecen ejemplos como: "tenemos que trabajar para que *puédamos* comer" (212), "somos más *engréidos*… y agarramos el camino que más nos conviene" (297). Se trata de cambios de acento de una diptongación de las palabras "engreído" y "podamos" que se estigmatizan en el español mexicano estándar, a pesar de ser formas antiguas del español americano.

c. Pronunciación de la <h> como <j>

Elena Poniatowska emplea <j> por <h> muda para caracterizar el habla de su personaje central en palabras como *jediondo* por "hediondo", *jijazo* por "hijazo, golpe" o *retajila* por "retahíla" en contextos como: "El que me tira un *jijazo* es porque ya recibió dos". "Todos los días prendía una *retajila* de velas" (102). "En el Defe no hay cañerías ni vertederos. [. . .] Todo se pudre, puras calles *jediondas*, puras mujeres *jediondas*" (303). Se trata del antiguo proceso de aspiración de <f> del español, que se mantiene vivo en las hablas rurales americanas y en las clases marginadas de las ciudades como México, pero nunca en la lengua estándar. El sonido aspirado de esta consonante suele interpretarse ortográficamente como <j>.[5]

d. Uso de una <d> epentética en el verbo "querer"

Jesusa utiliza la forma *quedría* por "querría" en ejemplos como "Me *quedría* el muchacho oficial o no me *quedría*, no sé" (83). En ellos, el condicional del verbo "querer" mantiene en el habla de la clase marginada la <d> epentética que se empleó antiguamente, fenómeno claramente estigmatizado entre los hablantes del español estándar.

Vocabulario

El vocabulario de Jesusa Palancares contiene el mayor número de formas estigmatizadas por los hablantes de español estándar mexicano. Se trata de voces muy comunes del habla popular mexicana que caracterizan a la clase marginada. Nuevamente, la mayoría de ellas son formas arcaizantes, voces analógicas no estandarizadas o palabras que aluden a actos o a partes del cuerpo de animales referidas a los humanos, lo cual se debe a la procedencia rural de Jesusa. A continuación cito algunos ejemplos de estos tres tipos de vocablos.

a. Palabras antiguas o arcaísmos

Entre los vocablos arcaicos se encuentran en la novela palabras como *afigurar* por "figurar, darse cuenta", que Santa María en su diccionario define como "Estribillo vulgar de la conversación, sobre todo entre gente campesina y del pueblo bajo, en Méjico". También se registran en la novela voces como *asigún*, por "según", *endenantes* por "antes", *escarmenador* y *escarpidor* por "peine", *haiga* por "haya", *inquina* por "aversión", *la calor* por "el calor", *lamber* por "lamer", *mesmo* por

"mismo", *muina* por "enojo", *nacencia* por "nacimiento" y *recordar* por "despertar", entre otros. Jesusa dice: "[. . .] ése es un don que viene de *nacencia,* ya es cosa que lleva uno adentro" (21). "Era enojona y berrinchuda, con mucha *muina* por dentro" (31). "Mi gallo está bueno para un patio donde *haiga* dos docenas de gallinas" (296).

b. Voces para aludir a actos o partes del cuerpo de los animales referidas a los humanos

En el habla de Jesusa Palancares, junto con neologismos del habla popular como *infeliza*r "fastidiar" o "molestar", aparecen ejemplos como, *buche por* "boca", *espinazo* por "espalda", *patas* por "pies", *pescuezo* por "cuello", *hocico* por "boca", *jeta* por "cara" o *empuercar* por "ensuciar". Estas frases, además de describir partes de animales referidas a los humanos, reflejan el origen campesino de la protagonista. Algunos ejemplos son: "Esa mujer lo embrujó, lo volvió loco, le torció el *pescuezo*" (106). "Llegué yo a llenar el *buche* y me dijo, [. . .] a ver qué le hacen en sus *patas...*" (184). "[. . .] en vez de curarme [. . .] me *infelizaron* con haberme sacado el líquido del *espinazo...*" (307).

c. Palabras analógicas

Entre las voces analógicas, se encuentran en la novela palabras como *difunteado* por "muerto", e innovaciones como *infelizar* por "molestar" o "fastidiar", *dispendioso* por "gastador" o *inteligentear* por "comprender" o *vagamundo* por "vagabundo". Algunos contextos con estas palabras son: "Ya volvía él a leer y le *inteligenteaba* yo mucho muy bien" (115). "De qué murió el *difunteado*" (121). "Pensé: 'Mejor que de *vagamunda*, me quedo aquí en México'" (231). Los diccionarios como el de Santa María o el de la Real Academia clasifican estas palabras como vulgares.

¿Por qué habla Jesusa como habla?

Aunque la forma de hablar refleja el nivel social al que pertenecen los individuos, ésta, aislada, no es condición suficiente para caracterizar una clase social. En efecto, el habla va ligada a otros factores que, junto con ella, distinguen las clases sociales marginada, media y alta entre sí. Entre los factores más relevantes, tenemos la escolaridad, la ocupación y el ingreso.[6] Debido a esto, los estudios sociolingüísticos suelen correlacionar estos tres factores para explicar el habla de una clase social.

En lo que atañe a la escolaridad, ésta se suele estudiar en sociología por medio de índices. A cada individuo se le asigna un índice numérico que es alto o bajo, según los años que haya estudiado, según sean sus entradas económicas y según sea el oficio o profesión que desempeñe. El índice que se le asigne a cada componente depende del valor que le adjudique la sociedad en general. Por ejemplo, una persona que haya terminado la secundaria tendrá un índice educativo más alto que otra que haya estudiado dos años de la primaria. Una clase social con poca escolaridad, como la de Jesusa Palancares, tendrá los índices más bajos. En consecuencia, su forma de hablar suele estigmatizarse por contener rasgos que reflejan desconocimiento de las normas académicas.

La ocupación, el segundo factor, tiende a estar estrechamente relacionado con el primero, pues gracias a una preparación adecuada es posible desempeñar cargos que requieren de conocimiento técnico, administrativo o académico. Las clases marginadas, cuya escolaridad es mínima, por lo regular, desempeñan puestos poco complejos. Ello conduce al tercer factor, el ingreso, el cual a su vez, está ligado y suele ser consecuencia de los otros dos. En efecto, una persona con menor educación, frecuentemente desempeña los peores trabajos y recibe la remuneración más baja.

Poniatowska a su vez usa estos factores para caracterizar a Jesusa Palancares, cuyo caso es extremo, por ser analfabeta. En la escuela de monjas nunca le enseñaron a leer y de adulta no quiso estudiar, por lo que aquí la falta de preparación contribuyó a que sus ingresos siempre fueran mínimos. Sus múltiples ocupaciones nunca requirieron de ninguna especialización, aunque aprendió a hacer cuentas cuando tuvo necesidad. Es decir que Jesusa entra dentro de la categoría de marginal. Estos factores explican que hable de la manera previamente descrita. Según Milroy, los marginales, al igual que Jesusa, además de hablar de cierta forma

> characteristically live in an economically precarious existence supported by materials rejected by more affluent sections of society...They have no job security or trade union membership. Families may remain marginal for generations without showing any signs of upward mobility; typically their sporadic employment (as waiters, tombstone polishers, carpet fitters, domestic servants) is of little direct relevance to industrial production. (74)

Asimismo, Jesusa es un personaje que siempre vivió en la miseria: "Ahorita no he comido desde en la mañana y no tengo hambre todavía. [. . .] Ya me acostumbré" (142). Sufrió abuso físico de su madrastra y de su esposo, quienes la golpeaban a su antojo. Este último, además, le impedía lavarse: "Si de chiquilla andaba mugrosa y piojosa, con mi marido se me agusanó la cabeza. Él me pegaba, me descalabraba y con las heridas y la misma sangre me enllagué [. . .]. Allí en la cabeza estaba la plasta de mugre, y allí seguía porque no me podía bañar [. . .]" (96).

Después de enviudar, a los diecisiete años, tras haber vivido combatiendo en distintos lugares de la provincia durante la Revolución de 1910, se trasladó del campo a los barrios más humildes de la ciudad de México. Estuvo "de arrimada", muchas veces durmiendo en cualquier lugar: "Me dormía en el suelo, detrás de un brasero, al fin que yo estaba de arrimada y tenía que acostarme en el zaguán con el perro. [. . .] Si no tenía yo dinero ¿con qué comía?" (142). Cuando se enfermaba se curaba sólo con agua, con yerbas o a base de limpias. Concibe la enfermedad como resultado de un desequilibrio interno, a veces causado por algún espíritu. Cuenta cómo se curó de ataques: "[. . .] me le pegué a la llave y a bebe y bebe. Dónde me cupo tanta agua, no sé, pero me tomé una jarra de esas antiguas [. . .]. No me dio el ataque y ahora comprendo que con el agua se me desalojó la corriente del muerto. Porque el que me golpeaba era un ser espiritual" (193).

En la ciudad desempeñó el oficio de sirvienta—en varias ocasiones—lavandera, afanadora, barnizadora, peluquera, ama de llaves, obrera en fábricas de cartón y de loza, y otros trabajos similares. Dada su personalidad independiente y contestataria, tuvo cierta movilidad horizontal, pero nunca se le ocurrió intentar un ascenso vertical. Su crítica y su perspectiva del mundo, resultado de una sociedad de clases, son siempre desde su nivel. Asume fatídicamente su clase social como un hecho inamovible: "Yo pobre nací y pobre me he de ir al agujero, eso si alcanzo agujero" (269). Sus padres vivieron y murieron en la pobreza. De su madre muerta, dice Jesusa: "La envolvieron en un petate y ví que la tiraban así nomás [. . .]" (17).

Lengua e identidad social

Todos los factores mencionados de manera independiente hasta ahora: lengua, nivel educativo, ingreso y ocupación de Jesusa Palancares, se conjugan para explicar la identidad social de este carismático

personaje. Claramente, Jesusa, como miembro de la clase marginada, se identifica con los pobres: "Mi padre me crió pobre y pobre sigo siendo y hasta que me muera seguiré siendo pobre" (219). Asume su nivel social y jamás piensa en la posibilidad de salir de él. Tiene conciencia de las otras clases sociales y las acepta, pues ha tenido contacto con éstas, pero las ve ajenas a ella. Son para Jesusa parte de la organización del mundo. Su contacto con las otras clases sociales es siempre desde abajo. Por ello, acepta el tratamiento asimétrico cuando dialoga con las clases más altas de modo natural.

Cuando es sirvienta de su madrina, Jesusa se dirige a ella con el pronombre de respeto "usted" y usa el tratamiento de "señora", como se acostumbra en México. La madrina, en cambio, le habla usando el pronombre de confianza "tú" y se dirige a ella empleando su nombre de pila: "Ella me llamaba María de Jesús. [. . .] En la noche daba sus órdenes. 'Mañana se hace esto y esto y esto'" (45). Jesusa acepta el trato abusivo como parte de su condición: "Dormía en la recámara de mi madrina pero como el perro, en el balcón. [. . .] Tenía un petate y mi almohada era un ladrillo. [. . .] No es que mi madrina fuera mala, [. . .] toda la gente de dinero es así" (49).

Jesusa después sirve de nana en casa de la hija de su madrina, de quien recibe el mismo tratamiento asimétrico. Jesusa se refiere a ella como la "patrona" (55) y le habla de "usted", pero "la patrona" le habla a ella de "tú". Incluso trabaja sin paga por cierto tiempo: "la señora Celerina no me trató mal, pero no me pagó" (55). Por supuesto que con los otros personajes de las clases marginadas Jesusa utiliza un tratamiento simétrico de los pronombres. Usa "tú" para la confianza y "usted" para el respeto o la lejanía. Su identidad social la lleva a aceptar, sin intentar cambiar jamás, su forma de expresarse a pesar de haber estado en contacto con otros niveles sociales y con hablantes de otras clases sociales que usan otra variante lingüística del habla mexicana. Jesusa, en efecto, no vio la necesidad de adoptar una forma de hablar distinta de la suya, pues se identifica con su grupo: su discurso simboliza el modo de ser de un "nosotros", distinto del de "ellos".

Para un individuo, definir su identidad implica necesariamente saber quién es, con quién socializa, de qué clase social procede y con quién se asocia. Ése es justamente el caso de Jesusa, quien se identifica con los marginados en forma absoluta. Esta actitud, además, le permite caracterizar y reportar en la novela a todos y cada uno de los personajes que cobran vida, gracias a su voz y a la pluma de

Poniatowska. Fuera de la literatura, por razones de identidad los hablantes le adjudican valor simbólico a ciertas voces y construcciones lingüísticas. Incluso las formas no estándar que otros hablantes estigmatizan, pueden convertirse en estructuras simbólicas. Por ende, Jesusa utiliza frecuentemente voces estigmatizadas y marcadores de clase. Al respecto señala Edgar Schneider: "While other means of expressing solidarity and identity boundaries may be costly and sometimes difficult or impossible to achieve, choosing in-group specific language forms is a relatively simple and usually achievable goal, and thus a natural choice as a means of identity expression" (240).

Es importante señalar que en México el tratamiento paternalista y asimétrico de los patrones hacia sus empleados es un legado instituido desde la colonia. Es por ello que se dan situaciones en que el contacto de clases suele ser muy estrecho, pues casi siempre las personas que trabajan en el servicio de las casas y de las haciendas o ranchos: nanas, cocineras, recamareras, choferes, mozos o veladores, viven y conviven con las clases altas. De esta manera se crean relaciones lo suficientemente cercanas como para que sea posible conocer y adquirir el dialecto o sociolecto de la otra clase social. Es así como los niños adquieren el habla de las personas que los cuidan. Tal es el caso de Poniatowska, quien aprendió a hablar el dialecto de su nana. Sin embargo, no sucede el caso contrario, pues quienes sirven no suelen aprender el sociolecto de sus patrones. Ello se debe a razones de identidad y a que el contacto suele darse después del período crítico de adquisición lingüística, es decir, después de la pubertad. En efecto, después de la adolescencia no sólo resulta difícil aprender una lengua, sino un dialecto distinto del propio. Por tal motivo se genera un tratamiento que puede resultar condescendiente, ya que los dueños de las casas se sienten responsables por la vida y costumbres de quienes trabajan para ellos. Por esa razón Jesusa prefiere trabajar con extranjeros, pues "son menos déspotas y no se meten en la vida de uno (como los mexicanos): '¿Ya fuiste a misa? ¡Vete a los ejercicios! ¿A qué horas llegaste anoche? No vayas a platicar con ningún hombre [. . .]'" (245). A Jesusa no le interesa manejar otro sociolecto de mayor prestigio, distinto del suyo. No considera valioso aprender la variante estándar mexicana, ya que no sólo no se identifica con quienes la hablan, sino que se siente repudiada por ésta: "los de aquí siempre me han tratado como extraña" (60). "Si yo tuviera dinero y bienes, sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no

soy nada" (218). Además, dado que no ve la posibilidad de ascenso vertical, no existe en ella motivación alguna para modificar su habla. En efecto, se ha observado que las personas cambian su habla sólo cuando desean identificarse con algún grupo social.[7] Por esta razón, Jesusa usa un vocabulario más selecto cuando se refiere a la "Obra Espiritual"—grupo religioso al que Jesusa ingresa en cierta etapa de su vida—debido al tema y al impacto que recibió de su guía espiritual Roque Rojas. Su habla popular, reinterpretada por Poniatowska no excluye, además, el uso poético y metafórico: "Entiendo que por haber agarrado aire del campo santo se me ponen los ojos colorados [. . .] desde esa época tengo el aire del camposanto en los ojos" (17). Al respecto, Sara Poot señala que "una parte de la creación literaria de Elena Poniatowska, escrita con ese lenguaje, es representación artística y cercana a la realidad, y ésta, inacabada, mutante, incontrolable, es de una riqueza tal que escapa y sobrepasa la ficción" (124).

A pesar de estas desviaciones mínimas, a Jesusa le resulta imposible pensar en salir de la clase marginada, pues vive en un mundo sin esperanza. Para ella, ni la Revolución, ni los sindicatos han ayudado a los marginados. La Revolución, que podría haberles hecho justicia a los pobres, es a sus ojos, un fracaso, puesto que no le dejó nada a ella, ni a nadie. Como es bien sabido en México, durante el siglo XX, la retórica del Partido Revolucionario Institucional (PRI) fue ponderar la Revolución y los beneficios que ésta le trajo al pueblo mexicano. Los dirigentes de dicho partido se referían a ésta como la revolución del pueblo y sugerían una especie de revolución marxista, fuente de la distribución del capital entre la clase marginada, generadora de la clase media. El gobierno revolucionario, sin embargo, se negó a darle a Jesusa su merecida pensión de viudez.

La propia Jesusa fue testigo de cómo el presidente Cárdenas, representante de la Revolución y supuesto protector del pueblo, llamado por algunos "tata Cárdenas", intentó desalojar a un grupo de colonos de tierras baldías o "paracaidistas" pobres de un solar a otro: "el trompudo [Cárdenas] ordenó que nos echaran" (264), "les había dado nuestro terreno a los policías de tránsito" (265). Ella no sólo se muestra escéptica, sino contraria a este movimiento, y en varias ocasiones señala la inutilidad de tantas muertes entre hermanos para que todo quedara igual, si no peor, que antes: "La revolución no ha cambiado nada. Nomás estamos más muertos de hambre..." (126). Para ella, los revolucionarios son "puros bandidos, ladrones de camino real, amparados

por la ley" (137). Los sindicatos, igualmente, "arruinan a todos los necesitados que no tienen más remedio que apechugar" (235).

La conciencia de clase de Jesusa la hace solidaria y defensora de quienes ve aún más desprotegidos que ella: niños huérfanos y desarrapados, lo que explica que haya recogido a Ángel, a Rufino y a Perico, a pesar de que le disgustaran los niños. No es, sin embargo, solidaria con las mujeres que sufren el abuso de los hombres y de la sociedad, cuyas razones para no serlo, veremos a continuación.

Identidad femenina

El texto de *Hasta no verte Jesús mío* no sólo está escrito en un lenguaje femenino, sino que refleja una visión del mundo y de la clase marginada mexicana desde la perspectiva de una mujer, la de Jesusa Palancares, quien reporta, presenta y aún manipula a los protagonistas de su relato, pues nos muestra sólo lo que ella elige de la vida de cada uno de ellos. Más aún, el texto en última instancia, es producto de la pluma femenina y feminista de Poniatowska, quien recrea las aseveraciones de su informante, Josefina Bórquez, en su personaje Jesusa Palancares.

Resulta particularmente interesante que Jesusa tenga serios reparos en identificarse con la mayoría de las mujeres, especialmente las que suelen ser tradicionales y sumisas. En efecto, en la novela se maneja una antítesis muy interesante, puesto que se emplea un metalenguaje femenino para dibujar a un personaje que cuestiona la condición de la mujer, por lo menos la de la mujer tradicional. No me detendré demasiado en este aspecto de la figura de Jesusa, ya que ha sido extensa y justamente tratado por críticos como Friedman, Guerra, Lemaître, Medeiros-Lichem, y Hancock,[8] entre otros. Jesusa cuestiona sobre todo la actitud sumisa y "dejada" de las mujeres que "aguantan todo" de su pareja masculina: "Yo creo que en el mismo infierno ha de haber un lugar para todas las dejadas. ¡Puros tizones en el fundillo!" (101). Ello es resultado sobre todo, de su penosa experiencia matrimonial con Pedro Aguilar, de quien decide defenderse tras haber sufrido su abuso: "Cuando Pedro me colmó el plato ya me dije claramente: 'Me defiendo o que me mate de una vez'. [. . .] Seguro Dios me dijo 'Defiéndete'. [. . .] Y saqué la pistola. Después dije que no me dejaría, y cumplí la palabra. Tan no me dejé, que aquí estoy. Pero ¡cuánto sufrí mientras me estuve dejando!" (101).

Esta posición tiene como corolario natural el rechazo de Jesusa al machismo, por ser básicamente una forma de abuso a la mujer: "Los hombres son siempre abusivos. Como si eso fuera ser hombre. Esa es la enfermedad de los mexicanos: creer que son muy charros porque se nos montan encima. Y se equivocan porque no todas somos sus yeguas mansas" (178). Jesusa no rechaza, sin embargo, el tratamiento asimétrico entre Pedro y ella. En tanto que él se dirige a Jesusa con el pronombre de confianza "tú", ella le habla a él con el pronombre de respeto "usted". Pedro le pregunta, "¿Quién te ha aconsejado a ti?" (99) y Jesusa le contesta "Usted ha de saber quién" (99). Acepta el tratamiento desigual entre hombres y mujeres de la misma manera que admite las diferencias de clase social, las cuales se marcan utilizando asimétricamente estos mismos pronombres en el diálogo. Una vez después de haberse defendido de la violencia de Pedro, Jesusa no consiente el trato abusivo de nadie, incluso prefiere la soledad a cualquier tipo de sumisión cuando afirma: "Por eso yo soy sola, porque no me gusta que me gobierne nadie... Y si no que lo diga Pedro..." (153).

Frecuentemente Jesusa alude al comportamiento masculino que tuvo desde su infancia hasta su edad adulta. Señala que de niña le gustaba jugar a la guerra y otras cosas de hombre (19-20). De adulta le gustaba "hacerle de hombre, alzarme las greñas, ir con los muchachos a correr gallo" (70). Expresa las ventajas de pertenecer al sexo masculino de la siguiente manera: "me gusta más ser hombre que mujer. Para todas las mujeres sería mejor ser hombre, seguro, porque es más divertido, es uno más libre y nadie se burla de uno. [. . .] ¡Bendita la mujer que quiere ser hombre!" (186). Esto ha generado diferentes interpretaciones por parte de la crítica, la cual sintetiza Medeiros-Lichem al afirmar que "her choice of gender roles [is] to survive in a marginalized society hostile to women" (136). Cabe agregar que Jesusa también refleja su gusto por la libertad, misma que la sociedad mexicana tradicional concede a los hombres en particular, pero niega a las mujeres.

Individualidad de Jesusa Palancares

Jesusa Palancares, colocada en el centro del relato de la novela, extrae de su memoria la historia de sus relaciones con personajes que sobreviven en un mundo sin esperanza, tejiendo lo que en sociolingüística se denomina una red social múltiple y densa.[9] En ésta, Jesusa es justamente la médula o foco, pues los personajes de la novela se vinculan

siempre a ella. La multiplicidad de esta red estriba en el hecho de que los protagonistas se conectan con Jesusa en el trabajo, en la diversión, en la vecindad, en la intimidad. Ello produce la densidad de esta red social, cuyos enlaces están formados por individuos, todos ellos marginados, que se caracterizan por utilizar un mismo sociolecto y por vivir en condiciones ínfimas. Estos individuos se mantienen leales a sus formas lingüísticas vernáculas, a pesar de que sean estigmatizadas por los otros grupos sociales. Este sector de la población se caracteriza por desempeñar varios oficios y no tener ni seguridad en el trabajo, ni servicios médicos. En la novela, según la propia Poniatowska:

> están reflejadas prisiones, batallas, entierros, muertes, burdeles, hospitales para prostitutas, niños muertos de hambre, mujeres borrachas, entes codiciosos, maridos que medio matan a las esposas, esposas que engañan a los maridos, abortos, explotación, y flotando sobre todo, como un desafío, el olor penetrante de la miseria. (Schuessler 185)

El contacto de las clases marginadas con las otras clases sociales, si lo hay, es siempre asimétrico y muy pocas veces suele cambiarles a los marginados su modo de vida o su forma de hablar. De esta manera descuella de su medio la personalidad carismática, independiente y combativa, aunque fatalista y solitaria, de Jesusa. Contraria a las instituciones, no ataca únicamente a los políticos y a la Revolución, sino a la Iglesia: "Todos los curas comen y tienen mujer y están gordos como ratas de troje. Antes las monjas eran sus queridas. Ahora ya no dejan que haiga monjas revueltas con curas [. . .]. Al pueblo lo engañan vilmente" (209).

Solidaria con su grupo, Jesusa ayuda a los más necesitados que ella, a los amigos que sufren, y sobre todo, a niños abandonados, huérfanos y hambrientos, como Ángel, Rufino y Perico, aunque le desagraden los niños: "Lavar es pesado, pero según yo, es más pesado cuidar niños. A mí los niños no me han gustado. Son muy latosos y muy malas gentes. A Periquito lo tuve, no porque me gustara, pero ¿qué hacía ese escuincle sin madre y acostumbrado conmigo?" (280). La personalidad de Jesusa, contestataria, enérgica y libre la llevó a disfrutar de los balazos y la guerra, a que la detuvieran y la encarcelaran varias veces; a que cambiara de trabajo y de pareja con frecuencia, a que fuera bebedora y parrandera hasta el punto de contraer sífilis

(294). "A mí sáquenme a bailar, llévenme a tomar y jalo parejo" (153). Siempre solitaria, al fin encontró consuelo en el espiritualismo, el cual practicó muy a su manera, como siempre. Jesusa habla de su experiencia en la Obra Espiritual y cuando está en trance:

> A mí, la gente que me ha visto trabajar no me quita los ojos de encima:
> -Ay, hermana, pues con razón, si usted camina de rodillas.
> -Yo no me veo.
> -Pues usted no trabaja como las demás. (302)

Conclusión

En este trabajo he utilizado algunos de los principios de la sociolingüística en mi análisis de la novela *Hasta no verte Jesús mío*. Gracias a esta disciplina es posible descubrir y comprender el entramado social de las clases marginadas mexicanas, visto a través de los ojos penetrantes y perspicaces de Jesusa Palancares, quien es vocero de Elena Poniatowska. En el texto, el habla popular de los personajes está ligada a factores que conforman las clases sociales, tales como la escolaridad, el ingreso económico y la ocupación, los cuales emplea Poniatowska para presentar la voz, junto con la vida y circunstancias de los marginados que habitan en la ciudad de México.

Por medio de las múltiples historias y anécdotas que narra Jesusa, personaje central y paradigmático de extracción humilde, Poniatowska expone situaciones de abuso y origina personajes con muy poca esperanza de movilidad social. En la novela se muestra que en las clases marginadas, precisamente, se producen redes sociales densas y múltiples en las que individuos de escasa o nula escolaridad, de ingreso mínimo y de ocupación inestable, se relacionan de manera horizontal utilizando un habla estigmatizada con la cual se identifican profundamente y que además, condiciona en gran medida el lugar que ocupan en la sociedad.

La identidad social y lingüística de estos individuos los lleva a aceptar fatídicamente y sin cuestionamiento alguno, el trato asimétrico que reciben de las clases sociales más favorecidas como algo normal y apropiado a su condición. Es así como dichos individuos entran en contacto con otras clases sociales siempre desde una posición subordinada. Usan tratamientos como "usted", "patrón" y "señor"

al hablar con los miembros de las clases más privilegiadas, los cuales a su vez, los tratan por su nombre de pila y de "tú". Su habla simboliza el modo de ser de un "nosotros", distinto del de "ellos". Por razones de identidad y por ser una sociedad paternalista y patrimonial, cuya revolución no benefició a los marginados, resulta difícil que éstos logren cierta movilidad social en un país en vías de desarrollo como México. Para Jesusa Palancares su sociedad no le ofrece la esperanza de una vida terrenal mejor, hallando la única expectativa de compensación en *el más allá*, motivo por el cual Jesusa se refugia en el espiritualismo. Por otro lado, al utilizar un metalenguaje femenino, Poniatowska explora la condición de la mujer tradicional, especialmente su tolerancia ante el abuso físico, verbal y social al que está sujeta en una sociedad machista y patriarcal como lo es la mexicana de mediados del siglo XX.

Notas

1. Para mayores detalles sobre el español colonial, ver mi libro *Orígenes del español americano*, listado en las obras de referencia bibliográfica al final de este estudio.

2. Para un análisis más amplio, ver artículo "Modeling the speech community: Configuration and variable types in the Mexican Spanish setting" de Santa Ana y Parodi.

3. Véase *Orígenes del español americano*.

4. Ibidem.

5. En el castellano la consonante labiodental /f/ del latín se pronunció [h] para luego perderse: [farina > harina >arina]. En época de la colonia algunos hablantes procedentes del sur de España pronunciaban la consonante aspirada (Véase *Orígenes*).

6. Milroy y Trudgil exploran estos factores más a fondo en sus respectivas obras.

7. Consúltese *Language contexts and consequences*, de Giles Howard y Nikolas Coupland para este fenómeno.

8. Ver lista de obras citadas para una referencia bibliográfica de las obras de dichos críticos a las que se hace alusión.

9. Ver *Language and Social Networks*, de Lesley Milroy.

Obras citadas

Friedman, Edward H. "The marginalized Narrator: *Hasta no verte Jesús mío* and the eloquence of Repression". *The antiheroine's Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia: University of Missouri Press, 1987. 170–87.

Giles, Howard y Nikolas Coupland. *Language contexts and consequences*. California: Brooks-Cole Publishing Company, 1991.

Guerra-Cunningham, Lucía. "Los márgenes anticanónicos de la autobiografía de la pobreza en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska". *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat de Rivers*. Lou Charnon-Deutsch, editora. Madrid: Castalia, 1992. 113–27.

Hancock, Joel. "Elena Poniatowska's *Hasta no verte Jesús mío*: The Remaking of the Image of Woman". *Hispania* 66 (1983): 353–59.

Lemaître, Monique J. "Jesusa Palancares y la dialéctica de la emancipación femenina". *Revista Iberoamericana* 51 (1981): 751–63.

Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Femenine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Velenzuela*. New York: Peter Lang, 2002.

Meyer, Lorenzo. "La institucionalización del nuevo régimen". *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000. 823–943.

Milroy, Lesley. *Language and Social Networks*. Oxford: Blackwell, 1987.

Parodi, Claudia. *Orígenes del español americano*. México: UNAM, 1995.

———. "Habla popular en *Hasta no verte Jesús mío*: ¿creación, re-creación o imitación?". *Homenaje a Elena Poniatowska*. Elena Urrutia, editora. México: El Colegio de México (en prensa).

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1969.

Poot Herrera, Sara. "Elena(moramiento) de México: Poniatowska". *Si cuento lejos de ti. (La ficción en México)*. Alfredo Pavón, editor. Mexico: INBA, 1998. 115–33.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 2001.

Santa Ana, Otto y Claudia Parodi. "Modeling the speech community: Configuration and variable types in the Mexican Spanish setting". *Language in Society* 27 (1998): 23– 51.

Santa María, Francisco. *Diccionario de Mejicanismos*. Méjico: Porrúa, 1992.

Schneider, Edgar. "The Dynamics of New Englishes: From Identity Construction to Dialect Birth". *Language* 79 (2002): 233–81.

Schuessler, Michael. *Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska.* México: Diana, 2003.

Trudgil, Peter. *Sociolinguistics: An introduction to language and society.* London: Penguin Books, 1983.

Just the Tip of the Iceberg: The Truncation of Mexican American Identity in *My Family/Mi Familia*

Phillip Serrato
Fullerton College

> CHUY: [I'm] Chicano.
> CHE: Chicano? What is a Chicano?
> CHUY: I don't know!
> Culture Clash, "*A Bowl of Beings*," 1998[1]

> Eager not to disappoint, i try my best to offer my benefactors and benefactresses what they most anxiously yearn for: the possibility of a difference, yet a difference or an otherness that will not go so far as to question the foundation of their beings and makings.
> Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, 1989[2]

A social gest is an overdetermined moment in the mise-en-scene of a live dramatic performance that reflects and refracts the various social relations that are at play within, around, and outside of the performance. As defined by Brecht, it is fundamentally "the mimetic and gestural expression of the social relationships prevailing between people of a given period" (103). Elin Diamond explains that every element in the mise-en-scene in the gestic instant contributes to the gest's significance. "Words, gestures, actions, tableaux all qualify as gests," she says, "if they enable the spectator to draw conclusions about the 'social circumstances' shaping a character's attitude" (537N). Diamond also mentions that a gest may imply the author's status within his/her own social matrix and the influence of the author's social standing on the production of the text. She therefore describes a gest as "a moment in performance that makes visible the contradictory interactions of text, theater apparatus, and contemporary social struggle" (519).

Although the remarks of Brecht and Diamond pertain specifically to live theatre, they enable an understanding of the beginning of the Gregory Nava film, *My Family/Mi Familia* (1995). After a few opening shots of the Los Angeles River and some of the bridges that span it, the audience of *My Family* is taken to a humble home in East Los Angeles. Inside, Paco (the narrator, played by Edward James Olmos) is working on an old mechanical typewriter. When the archaic machine jams, he gets up and heads outside. At this point, the most revealing social gest of the film occurs. Paco steps onto the front porch of his East Los Angeles abode, crosses his arms, and looks out (and up) at downtown Los Angeles. He is an outsider who is not even looking in, for his gaze cannot penetrate the fortification that the buildings create. He can only take in the distance between him and downtown, which from his vantage point is a far off, separate, and imposing world. Looking at the bastion of skyscrapers, Paco begins to tell his family's story.

Paco's outsider racial identity and subordinate social standing are registered in this scene vis-a-vis the visual implication of an alienated relationship between him and the cityscape. Specifically, the mise-en-scene suggests Paco's exclusion as a Mexican American from the social life, economic institutions, and civic power that the buildings represent. Nava thereby represents metonymically through Paco the marginalized and disempowered condition of Mexican Americans in the United States. When Paco takes up his outside position and proceeds to tell his family's story, he defiantly asserts and embraces Mexican American outsider identity. His crossed arms and stern facial expression convey at once a sense of dignity and autonomy while his demeanor betrays indifference to his marginalized social and political standing. Indeed, his air of dignity and autonomy seem to stem from his marginalized status.

Since Nava directed and co-wrote *My Family*, one may follow Diamond's lead and read the film as the filmmaker's response to his own social and creative context. By "social and creative context," I mean the racial politics in U.S. society in general as well as the racial and economic politics in the U.S. film industry in particular in which Nava was mired. As I will explain in the course of this essay, the overall matrix within which *My Family* was produced can be seen as inflecting the film's final look. Thus, as much as the film stands as an artistic intervention into mid-1990s understandings of Mexican American identity, it also contains clues about some of the challenges that tripped up Nava, an "ethnic" filmmaker, as he crafted this "ethnic" feature film.

Notably, the assertion and embracing of Mexican American outsiderness which Paco/Nava perform feature the same emphases characteristic of early Chicano cultural nationalism. *My Family* asserts Mexican American difference as countercultural identity clearly in ways that rearticulate the Chicano nationalist work that appeared in the 1960s and 1970s. Given the growing rate of Mexican Americans' assimilation, Nava's recapitulation in 1995 of Chicano nationalist formulations of Mexican American identity constitutes a very timely gesture. Unfortunately, as occurs in some Chicano nationalist discourse, *My Family* defines and delimits Mexican American identity in disturbingly narrow and outdated ways. Consequently, the recuperation of Mexican Americans' citizenship and membership in the American national community that the film otherwise accomplishes—and which in 1995 was sorely needed—is completely undermined. Although I deliver this criticism of the film to highlight the necessity for more diverse imaging of Mexican American identity in film, I believe we must consider, too, how a flawed film such as *My Family* is a product of a misguided (but perhaps well-intentioned) "ethnic" filmmaker contending with an array of challenges within the U.S. film industry.

The More Things Change, the More They Stay the Same

Chicano Studies scholar Juan Gómez Quiñones has pointed out, "Between 1966 and 1978 the Mexican American community faced ... a juncture between integration or self-determination" (101). The Chicano cultural nationalist work that emerged during this period overwhelmingly espoused self-determination by privileging non-assimilation and the uniqueness of Chicano history, experience, and identity. Richard Olivas's poem "The Immigrant Experience" reflects the Chicano nationalist ethos. Told from the perspective of a Mexican youth in an American History class, the poem ends:

> It sounded like he said,
> George Washington's my father.
>
> I'm reluctant to believe it,
> I suddenly raise my mano.
> If George Washington's my father,
> Why wasn't he Chicano?

"The Immigrant Experience" carries the stamp of Chicano nationalist politics with its resistance to "the socialization process of institutions such as schools, the church, and media" (Fregoso 4). As occurs repeatedly in Chicano literature, Olivas figures school as an institution that threatens to indoctrinate Chicano students with white American ideology. A resentment of the failure of hegemonic constructions of history to acknowledge Chicano history, experience, and identity specifically underlies the poem. In response to such erasure, early Chicano cultural nationalism represented Chicano identity as unique due to the Chicano's distinct yet suppressed history. As Rosa Linda Fregoso explains, Chicano nationalists felt that "[t]he constitution of the Chicano subject necessitated the unearthing of repressed histories [and] the re-discovery of a lost genealogy" (20).

Invariably, assertions of the uniqueness of Chicano identity turned upon the invocation of Mexico as part of Chicanos' past (Fregoso 69). While nationalists made it a point to reaffirm Mexico as the source/homeland for Chicanos not born in Mexico, they especially reasserted Chicanos' connection to pre-Columbian Mexican history. A pre-Columbian mythic past "served as a crucial master narrative for the [Chicano] Movement" (List 6) and functioned as the touchstone for resistant articulations and understandings of Chicano identity.

Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein provide a useful inroad for understanding Chicano cultural workers' commitment to staking Chicano identity to an ancient cultural/national lineage. In *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Balibar and Wallerstein posit,

> Why does one want or need a past, an 'identity'? ... Pastness is a mode by which persons are persuaded to act in the present in ways they might not otherwise act. Pastness is a tool persons use against each other. Pastness is a central element in the socialization of individuals, in the maintenance of group solidarity, in the establishment of or challenge to social legitimation. Pastness therefore is preeminently a moral phenomenon, therefore a political phenomenon, always a contemporary phenomenon. (78)

Balibar and Wallerstein's sense of the direct relationship between "pastness" and present moral-political conditions leads them to conceive of pastness as "inconstant. Since the real world is constantly changing,

what is relevant to contemporary politics is necessarily constantly changing. Ergo, the content of pastness necessarily constantly changes" (78). With these statements in mind, the central importance of the past in Chicano nationalism appears to be a response to Chicanos' political and moral situation at a particular socio-historical moment. Specifically, the figuration and selective deployment in the 1960s and 1970s of Chicanos' Mexican heritage served as a device for mobilizing activism against their experience at the time with "the disease of cultural (and spiritual) conquest" (Pérez-Torres 47). Following the lead of Balibar and Wallerstein, one may ask, if not for experiences with socio-political disempowerment and the evisceration of the respectability of their ethnic identity, would Chicano cultural workers in the 1960s and 1970s still have invoked Chicanos' Mexican past in the same way?

The "rediscovery" of Chicanos' mythic origins thus appears to be fundamentally a self-conscious, strategic positioning (or re-positioning) of their present selves in relation to the past. Such maneuvering resembles Stuart Hall's idea that the ways "[we] position ourselves within narratives of the past" (Hall 224) are variables in formulations of ethnic identity. Utilizing Hall's understanding of ethnic identity as "not an essence, but a positioning" (226), Chicano nationalists' assertions of ties to an ancient past and a mythical homeland emerge as not "the rediscovery but the *production* of identity" (Hall 224). Invocations of the Mexican homeland and declarations of "connections to ancient ancestors" (Fregoso 10) basically represent strategic emphases that cultural workers foregrounded in an effort to generate *Chicanismo*. The connection of Chicanos to a mythic past enabled a sense of an "operational identity of personal dignity" which, Eugene García has noted, was needed "to serve as a rallying point" within the Chicano community (García qtd. in Pérez-Torres 47). Ultimately, through the integration of a mythic Mexican past into the (re)formulation of Chicano identity, Chicano identity was recovered from abject otherness and re-presented as a proud, autonomous identity.

My Family re-performs the work of Chicano cultural nationalists by denoting Mexico as a point of origin and as the source for a mythical past for Mexican Americans. The progenitors of the eponymous family are José and María Sanchez, and both are from Mexico. Because they are from Mexico, their children are unequivocally "Mexican" as well. The decision on the part of Paco/Nava to "go back," as Paco says, "a long long time ago to a small village in *México*" reveals

an explicit concern with re-establishing the birthplace of Mexican Americans. Amidst Mexican Americans' ongoing experiences with socialization into mainstream American society, the representation of the first generation of a Mexican American family reminds audiences of Mexican Americans' "Mexicanness." Since Paco takes us back to a small village in *México* as he stands outside of dominant social life and institutions, his/Nava's narrative move back to Mexico actually duplicates the sequence of events that precipitated Chicano nationalism's recuperation of Chicanos' Mexican origins. As Chicano nationalists did in the 1960s and 1970s, Paco/Nava transform Mexican Americans' present-day outsiderness/otherness into an autonomous identity via an invocation of proud ties to another homeland.

Nava further emphasizes Mexican Americans' connection to Mexico by suffusing the film with Aztec mysticism. For example, the mystical plot involving Chucho and a *buho* (owl) serves as an unrelenting reminder of the family's fundamental connection to Mexico. The Aztec "spirit of the river" plot begins in Mexico: When María crosses a treacherously swollen river on her way back to the United States, Chucho, her baby, should have died and been taken by the spirit (*buho*). Although the *buho* lets the baby survive the ordeal, it follows him to the United States where it takes him at a later date. Interestingly, at the end of the film, the *buho* is seen still looking down on the barrio. Through this omnipresence of the spirit, the Sanchez family ends up surrounded by a distinctively Mexican energy. Complementing this aspect of the film is the Aztec music that plays throughout the film. In the liner notes to the soundtrack, Nava explains that he uses this music to "transport us to an ancient past that still resonates today." In this explanation, we can see the ideas of Balibar, Wallertstein, and Hall at work. Nava effectively draws a line from the Aztecs to present day Mexican Americans, figuring the latter as the direct descendants of the former and thus as the survivors of Aztec culture. He assumes that Aztec culture and history should figure into any comprehensive understanding of Mexican American identity. With the work of Balibar, Wallerstein, and Hall in mind, though, Nava's insistence on the connection between the Aztecs and Mexican Americans in 1995 really constitutes a careful construction of Mexican American identity.

The film's East Los Angeles setting furthers its nationalistic theme of autonomous Mexican American identity. Using Hall's term

"position," one can think about the Sanchez family as being "positioned" in East Los Angeles (and not, for example, in Chicago or San Francisco). This decision is elucidated when one realizes that East Los Angeles is easily the most renowned Mexican American space in the United States. As evidence of this, one only has to consider how to be "Born in East L.A." is overwhelmingly understood by U.S. audiences of all backgrounds as signifying that one is Mexican American and not of some other Latin American lineage. Joseph Cunneen observes that in *My Family*, "the bridge between East Los Angeles and the gleaming city...dramatizes the split between the Mexican-American community and the dominant culture" (Cunneen 17). Hand in hand with the assumed geographic and demographic exclusivity of East Los Angeles is the popular understanding of its cultural autonomy. Because of East Los Angeles' status as a Mexican American enclave, the barrio appears to be a space that, culturally, keeps to itself and regulates itself.

Of course, East Los Angeles has historically existed in the popular imagination as an economically, socially, and morally impoverished space. Suzanne Oboler says that stereotypes figure Mexican Americans "as 'low-income people' who confront 'unusual poverty and unemployment'" (Oboler 13). At the same time, the Mexican American population is "perceived as welfare-ridden, drug-ridden, dropout-ridden, [and] teen-age-pregnancy-ridden" (Oboler 14). Due largely to sensationalist media representations, the East Los Angeles space has come to be envisioned as the site where such Mexican American depravity is most concentrated.[3] Rather than indulge the conception of the barrio as a place of decadence and frustrated containment, Nava presents it as a positive site of cultural autonomy. Whereas East Los Angeles' counterculturality and isolation have been traditionally imagined in luridly destructive terms, Nava teases out this counterculturality and isolation to affirm Mexican American difference and thereby affirm the dignified singularity of this identity. Over the course of the film, East L.A. comes to represent the place where "authentic" Mexican Americans live (and stay), and it stands as the place from which an "authentic" Mexican American subject can speak. In the 1960s and 1970s, the Chicano was seen as occupying a unique subject position that was privileged as the position from which alternative and authentic discourses of Chicano experience could be generated to counter the distortions produced by dominant systems of representation. When Paco crosses his arms in *My Family*, he (and Nava) claims this same

unique, "outsider" place privileged by Chicano nationalism. Requiring problematization, though, is the uncritical authority often given to the subject who speaks from a presumably unique place. *My Family* is a perfect example of the way someone (Paco/Nava) in a specific subject position—and thereby in the role of *raza* spokesperson—wields the dangerous capacity to delimit their own ethnic identity.[4]

Notions of authenticity consistently undergirded nationalist rhetoric of the 1960s and 1970s and work in counterproductive ways in *My Family*. During the Chicano Movement, these notions usually hinged on nonassimilation and resistance to inclusion in mainstream white American society (Fregoso 69). Most commonly, Chicano identity was arrived at through a process of negation, for cultural workers figured Chicano identity as not-Anglo (Huerta 48). The description of Chicano identity against Anglo identity demonstrates not only the problematic essentialization of both identities, but also the difficulty of setting down an exact definition of Chicano identity. Because "opinions about what constituted a 'real Chicano' varied" (Huerta 48), all that could really be done was to define it as not-Anglo. Chicano cultural and political workers tended to figure Anglo identity not only in terms of its distance from Mexico and the barrio, but also in terms of economic and social success in larger U.S. society. This then meant that the "authentic," not-Anglo Chicano was tied to Mexico very intimately and simultaneously existed outside of economic and social success in mainstream U.S. society. As it emerges in *My Family*, such notions of Chicano authenticity disadvantageously level off the parameters of "acceptable" Chicano identity.

While the differentiation of Mexican Americans from white Americans occurs in *My Family* through the geographic separation of the two groups, it is also portrayed through awkward interactions between them. Basically, Nava introduces whites into the film and barrio to throw into relief Mexican American difference. For example, in the meeting between the Sanchez family and the parents of Karen (who is Memo's white fiancée), the great dissimilarity between Mexican Americans and whites leads to the complete breakdown of the encounter. In the scene, the whites are distinguished by their Merecedes Benz car, their nice suits and dresses, and their rough, silly pronunciations of words such as "taquitos." Mexican Americans, on the other hand, are totally different from them. Taquitos, for instance, are common food fare for Mexican Americans. In addition, Mexican

Americans bury family members (El Californio) in their own backyards, some of them (Jimmy) go to prison, and all of them wear culturally-specific clothing (Toni is wearing a blouse with an Aztec design, Paco is wearing a guayabera, Jimmy is dressed as a standard vato loco, and Irene and María have on flowery dresses reminiscent of traditional/ stereotypical Mexican garb). On top of all this, rambunctious Mexican American children (Carlitos) run around half-naked in Aztec costumes. Most of all, Mexican Americans are different because they have come from Mexico—a fact that visibly piques the curiosity of Karen's father. Thus, through a series of attributes represented as particular to whites on one side and another series figured as particular to Mexicans on the other, fundamental difference gets depicted. The extent of this difference emerges when Karen's family finally gets up to leave as they—and we—realize that the two families are totally unrelatable.

In this scene of fundamental difference, an important element of dignity is latent. Difference does not get represented as a cause for shame for the family nor, by extension, for Mexican Americans in general. Rather, there is a demonstration of Richard King's statement that "Self-respect is ... also [concerned] with asserting difference" (King 71-72). In *My Family*, Nava betrays a deliberate effort to represent Mexican Americans as "outside of the boundaries of the popular image of the national community" (Oboler 39), literally by positioning Mexican Americans inside of the East Los Angeles space, but also by proudly making visible Mexican Americans' distinct attributes. He deploys difference to delineate Mexican Americans for the purpose of affirming the *dignidad* of this identity. A problem, however, is the accuracy or result of such differentiation. Ultimately, the essentialist implication in the scene with the two families is that all Mexican Americans are different in the same way and/or similarly unrelatable to whites. In effect, the implication arises that to be able to relate to whites compromises one's authenticity as a Mexican American.

The portrayal of Memo shows starkly the problems inherent in Chicano nationalist constructions of Chicano identity. Memo, the youngest son, turns out to be a successful lawyer who has graduated from UCLA (that university on "the *pinche* ["fucking"] west side," as Paco derisively calls it). As part of our (re)orientation toward Memo, when we see him proudly walk out of his office, we discover that his office door is graced with a golden plate that reads "William Sanchez, Attorney at Law." Evidently, he has forsaken his birth name

of "Guillermo." As a child, Memo was studious, and according to Paco, "He was always doing homework. He did enough homework for the whole family." Initially, Memo's studiousness does not indicate a desire to forget his ethnicity or "act white" (Fordham and Ogbu 177). Rather, he just seems to be a smart Mexican kid who does a lot of homework. But by the time he is a lawyer, Nava casts him as "the son who is farthest from the family ... the one who becomes assimilated into the mainstream community and is half ashamed of his origins" (Cunneen 17). Memo's self-identification as "Bill" in the presence of Karen's family along with his shame over his Mexican family's dysfunction additionally position him as a cultural defector. His self-alignment is fully clear when he informs/assures Karen's family, "Actually, I've never been to Mexico. I've always lived here in Los Angeles like yourselves." Here, Memo has opted to distance himself from his Mexicanness by distancing himself from his Mexican family. According to the film's draconian criteria for ethnic authenticity, all that remains is for him to consummate his cultural "betrayal" with his marriage to a white woman.

Jorge Huerta's description of the *vendido* character in early Chicano theatre is fully applicable to the representation of Memo:

> The Chicano who attempted to be what he was not had always been the subject of satire in the barrio, and early twentieth-century performing troupes had presented sketches about these people who attempted to "pass." The darker the actor's skin, the funnier the representation, for it was obvious that the character was fooling nobody but himself. No matter how emphatic the assertion, the *vendido* would never be accepted as "white." (48)

The satirization of "the Mexican American who attempted to hide his identity or reject his background and blend into the proverbial melting pot" (Huerta 48) suited Chicano nationalist projects by affirming what Mexican Americans were not. The critical portrayal of Memo's assimilation has the same effect. Nava presents Memo, who has relatively dark skin, as trying to go white vis-à-vis the assumption of apparently "white" attributes, such as the valorization of success in mainstream America, a wardrobe that consists of suits and ties, and social circles that consist of white people. As the object of

satire, however, Memo functions to bring forth what authentic Mexican Americans supposedly are not. This in turn means that instead of embodying the possibility of the Mexican American's positive transcendence of traditional/stereotypical social places and identity categories, Memo is just a shameful traitor whom no self-respecting or proud Mexican American should aspire to resemble.

The obvious problem with the *vendido* tradition that carries over into the portrayal of Memo is the truncation of Mexican American identity that it performs. The problem lies in where the lines that delineate this identity are placed. With his handling of Memo, Nava makes no offer to "strike a balance between affirming and maintaining [Mexican American] identity and participating in a larger dominant culture" (Goldman 92). Instead, the prejudicial equation of Mexican American social and economic success with cultural abandonment suggests, disadvantageously, that cultural integrity requires that a Mexican American keep to certain social and economic places. Yet as Renato Rosaldo has pointed out, "Surely economic misery is not the only path to cultural vitality" (Rosaldo 43).

The Identity Politics of *My Family* Backfire Tragically

As James Moy, Suzanne Oboler, and Lisa Lowe observe, nonwhites' (real but especially constructed) differences from whites have historically positioned nonwhites as "foreigners in U.S. society" (Oboler 41) and left them "largely unacknowledged as 'fellow citizens' of Americans" (Oboler 38). Lowe says that Asian Americans' difference from "the cultural, racial, and linguistic forms of the nation ... constitutes Asian American culture as an alternative formation that produces cultural expressions materially and aesthetically at odds with the resolution of the citizen in the nation" (Lowe 6). Marrying understandings of Asian Americans' cultural and immigration "alienness," Lowe continues by saying that Asian American subjects have "a historically 'alien-nated' relationship to the category of citizenship" (Lowe 12). Because of the historical relationship between cultural difference and minorities' exclusion from citizenship/the national community, Chicano nationalists' well-intentioned efforts to establish the identity and presence of Mexican Americans as a proudly unique group in the national community actually risk complicity with the social, political, and economic marginalization of Mexican Americans. In *My Family*, such complicity is unfortunately realized via the extent and manner

of the film's effort to "establish the identity and presence of Mexican Americans *as a distinct group* in the 'national community'" (Oboler 60). Nava contests Mexican Americans' exclusion from the national community, but he does so with only limited success because he conjoins assertions of Mexican Americans' American citizenship and "legitimacy" as U.S. residents with a problematic insistence on their fundamental difference.

El Californio serves as a pointed reminder that the U.S. southwest used to be part of Mexico. According to Paco, "They called him El Californio because he wasn't from anywhere else. He was born right here in *Los Ángeles* when it was still *México*." Paco's/Nava's emphasis on the Mexican past of Los Angeles and California contests amnesia about this history and invites interrogation of American imperialism. In addition, it replies to the construction of people of Mexican descent as illegal immigrants by foregrounding the fact that they are actually "more native" or more legitimately present in the U.S. southwest than those who preach white nativism.[5] Nava then further challenges the construction of people of Mexican descent as illegal aliens through recurring references to Mexican American citizenship. The first instance of such problematization occurs with the deportation of María, who, despite being a U.S. citizen, is sent to Mexico. Making visible a suppressed history lesson, Paco narrates that during the Depression, "The politicians got it into their heads that the *Mexicanos* were taking up all the jobs." Consequently,

> *La migra* made big sweeps through the barrio, and they rounded up everybody they could. ... It didn't matter if you were a citizen. ... If you looked Mexican, you were picked up and shipped out ... all the way back to Central Mexico.

On one level, this portrayal of María's deportation overturns hegemonic constructions of history that nurture naïve assumptions about the United States as the land of freedom, opportunity, and equality. The presentation of this historically obscured event effectively reveals institutionalized racism toward people of Mexican descent, and it calls into question the (sanitized) versions of history that are taught in American schools. Moreover, the benevolence of the U.S. government is rendered suspicious since the roundup was government-sanctioned.

The deportation of María also dramatizes how Mexican Americans are "routinely bounced in and out of the 'national community' according to the ever-changing political and economic needs of the nation" (Oboler 38). This allows Nava to make obvious the racist and inherently contradictory exclusion of Mexican Americans from imaginations of the American national community and destabilize the construction of white Americans as "native Americans" or as the "real" American citizenry.

The logic of nativist rhetoric is especially stress-tested in the scene at the INS office when Jimmy picks up his detained "fiancée," Isabel. To save Isabel (an undocumented resident from El Salvador) from deportation and, therefore, certain death (her father was a union organizer), Toni arranges for Jimmy to marry Isabel. Inside the INS office—a space where issues of citizenship, legality, and nativeness converge and are defined—Jimmy is noticeably uncomfortable. Apparently, he is sensitive to the INS perspective in which all Latinos are "illegal aliens," and he feels himself to be as much a non-citizen as an undocumented immigrant might.[6] The conflation of all Latinos as non-natives is connoted by the immigration officer's Anglicized and indifferent pronunciations of both "James Sanchez" and "Isabel Magaña." Such pronunciations announce that from the INS perspective, which is all about regulating citizenship and presence in the U. S. national community, all Latinos (citizens or not) are simply non-native others.

Highly significant is the fact that the INS officer is African American. In this scene, an African American man represents and embodies institutionalized American nativism. Interestingly, in "National Brands/ National Body: *Imitations of Life*," Lauren Berlant says that "American women and African-Americans have never had the privilege to suppress the body" (113). Consequently, they have been denied the "abstract" citizenship white males enjoy. In American society, "public embodiment," by which Berlant means the condition of being "marked" by/as an eroticized or colored body, "is in itself a sign of inadequacy to proper citizenship" (Berlant 114)—a statement compatible with Lowe's observation that cultural, racial, and linguistic differences impede respect for Asian Americans' citizenship. Yet in *My Family*, an African American male functions as the epitome of citizenship by appearing as an INS officer. In this situation, white nativist notions of citizenship fall apart via the contradiction of the visual underpinnings of these notions. Nativist conceptualizations of citizenship and the

national community basically turn on the opposition of whiteness to color. As Jimmy stands before the officer, the tension of the racist exclusion of Mexican Americans from citizenship plays out, but through the opposition of two nonwhites who in fact are both citizens. Now who is the "American"? Who is the citizen? Is one more a citizen than the other? Through these questions, and thus the scene, Nava successfully corners white nativism and forces a breakdown of white nativist logic. This results in the rupture of the categories of citizen and native, especially as visually determined categories.

The marriage of Jimmy to Isabel reiterates Mexican American citizenship and is thus supposed to challenge the imagination of Mexican Americans as non-Americans or non-citizens. While Isabel is at the mercy of residency laws, Jimmy can decide to wield his citizenship and marry her so she can stay in the country. Of course, the citizen privilege that Nava puts on display here is that which many U.S. military men have exercised in their marriages to foreign-born women. As occurs via the marriages of U.S. men to foreign women, citizenship ends up coded in *My Family* as masculine. In fact, one of the glaring problems with the film is that it recreates the male-centeredness that, as Fregoso points out, plagued the early Chicano cultural nationalist movement (Fregoso 6). Fregoso indicates that the cultural workers of the early movement championed "the pachuco (urban street youth), the pinto (ex-convict), and the indigenous (mostly Aztec) warrior as the new Chicano subjects of the counter discourse of Chicano liberation" (Fregoso 30). Incidentally, all three of these figures reappear in *My Family* with Chucho as the pachuco, Jimmy as the pinto, and Carlitos as the Aztec warrior. As Carmen Huaco-Nuzman observes in her review of the film, Mexican American female identity and subjectivity get lost as these masculine roles are again brought to the fore (Huaco-Nuzman 143-147). Furthering the masculinization of Mexican American identity in the film is the way in which Jimmy exercises and embodies Mexican American citizenship.[7]

Problematically, the only female who features prominently in the film is Toni. She fills two traditional roles, however, which have proven to be hallmarks of the masculinist/sexist orientation of early Chicano nationalist work. She first is the archetypal *virgen* when, to the dismay of the lusting men around her, she decides to become a nun. Shortly afterward, she fulfills the other role traditionally reserved for women, the *puta* ("whore"). In fact, Toni uncannily resembles *La Chingada*,

the archetypal whore in Mexican culture. Toni's fall from *virginidad* occurs when she leaves her order to marry a white priest. As a flashback of hers, we actually see her and David making love somewhere in a field in Central America. Although Huaco-Nuzman dismisses the sex scene as mere titillation for male spectatorship (Huaco-Nuzum 145), I think that it primarily functions (just as much at the expense of Toni's character development and respectability) as a recreation of the despised (by Chicano nationalist discourses) *La Chingada* primal scene. When Toni is on her back apparently enjoying sex with a white man, she not only forsakes her moral commitment to the church and to codes of decency for female (especially Latina) sexuality, she also implicitly betrays her commitment to *la raza*. In "The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, 'Race,' and Class," Yvonne Yarbro-Bejarano briefly describes *La Chingada* (literally "the fucked one") and her treasonous status within Chicano nationalism:

> During the conquest of Mexico, the noble Aztec woman Malintzin Tenepal (also known by her Spanish name, Doña Marina) acted as Cortés's mistress, translator, and tactical advisor. She becomes the mythical *La Malinche*, signifier of betrayal. ... Her sexual union with the white conqueror made possible the defeat of a people and the destruction of their culture. (135)

José Clemente Orozco even identifies *La Chingada* as a Mexican Eve (Orozco in Paz 87). Chicana feminist Cherríe Moraga suggests that today, *La Chingada* still constitutes the lens through which Mexican American women involved in romantic/sexual relationships with white men are often seen. Such women are seen as traitors whose "cultural integrity" (Moraga 157) becomes an issue because they refuse to reserve their sex for *la raza*.[8]

Interestingly, although Toni is represented as a transgressor for marrying a white man, she is not the assimilationist that Memo is. At no point does she express shame or denial of her Mexican ethnicity. In fact, presumably to indicate some honesty on Toni's part to her ethnicity, she predominately wears blouses that have indigenous designs. This detail is evidently supposed to keep her from meriting absolute criticism, for through this clothing she demonstrates some loyalty to her ethnic identity.

Signifiers similar to those that indicate Toni's ethnic authenticity are at work in the representation of Paco. Paco always wears guayaberas, and from what we can see of the interior of his house (which is in East L.A., of course), he has a *serape* covering his couch and a traditional Mexican religious altar in his living room. His status as a Chicano cultural worker implies that, if anyone, he exemplifies raza authenticity. As a result, the signifiers of his Mexicanness emerge as privileged. Of course, these signifiers embody the nationalist valorization of Mexican Americans' connection to Mexico and ultimately just contribute to the film's truncation of Mexican American identity.

Nava's strict circumscription of Mexican American identity and his myopic insistence on the restriction of it to marginalized places are counterproductive. The proud affirmation of difference in *My Family* depends on social and cultural separation to the point of complicity with the social, political, and economic containment of Mexican Americans. This problem is set in motion by Paco taking up the outside position at the beginning of the film, and it is then extended in the course of the film through the overvalorization of this outsider position. The shortcomings of the film are especially visible at the end of the film with the final camera move from the barrio to downtown Los Angeles. After José and María, who are drinking coffee in their kitchen, agree, "We have been very lucky," Paco voices over, "I remember *mi familia.*" At this point, the camera moves outside, first to a close-up of the house, then to a long shot of the East Los Angeles barrio, then, finally, to a long shot that shows the juxtaposition of the barrio and downtown Los Angeles. The move is striking because it exposes the ultimate deficiency of the film as an identity affirmation project. As the camera tracks back to show the barrio and downtown next to each other, the barrio is noticeably dwarfed by the cityscape. In this image, the concrete structures of dominant society tower over the barrio and cast a shadow over it. In turn, the unequal relationship between the two spaces is the dominant impression. Nava probably wanted to put the barrio and cityscape together for the sake of showing the barrio's coexistence in the United States community and thereby represent Mexican Americans' membership in the American national community. However, Nava actually just makes visible Mexican Americans' separate and unequal citizenship. What emerges is a literal and figurative reminder of Mexican Americans' exclusion from mainstream social structures. This lets us see a

crucial shortcoming in rhetoric that privileges barrio-based identity. By backing Mexican American identity into possibly too tight a corner, such rhetoric tends to reinscribe the social marginalization and disempowerment of Mexican Americans.

On the subject of the filmic representation of ethnic identity, Fregoso says:

> Given that cultural identities are not handed down as essences, the task remains for an identity politics able to re-construct subjectivities in ways that empower people as creative subjects of history. Cinematic representations play a formidable role in such a project, for cultural identity is not an "already accomplished fact" but a "production which is never complete." One of the sites for its production is representational forms such as the cinema. (Fregoso 48)

Similarly, Christine List suggests, "Chicano features provide a public forum for Chicano cultural expression and articulate issues of Chicano identity on a national and international scale" (List 13). The fact that citizenship is "a site of contradiction for racialized Americans" (Lowe 24) means that is also potentially (but not automatically) the site from which "new forms of subjectivity and new ways of questioning the government of human life by the national state" (Lowe 29) can rise. By conjoining the statements of Fregoso and List with Lowe's, we can recognize that cinema represents a far-reaching medium through which identity can be asserted, re-presented, and re-imagined so as to deconstruct identity categories, the exclusion of racialized ("embodied") Americans, and the unchallenged power of existing social structures. How to capitalize on this potential of cinema is a vexing question, especially given the quotation from Trinh that serves as an epigram for this essay. While John Ellis indicates that "Cinematic capital is turned over, tickets are sold, on the expectation of pleasure" (Ellis 26), Trinh's statement prompts us to realize that the pressure that ethnic features face to turn over capital means that these features cannot really "go so far as to question the foundation of [their benefactors' and benefactresses'] beings and makings." If a film proves to be discomfiting to its financiers and/or its audiences because it overturns constructions of ethnicity or otherwise assaults their values, beliefs, and assumptions, it risks not being distributed or not being seen.[9]

Nava's tangled comments in an interview in *Cineaste* suggest the difficulties that the makers of ethnic features face. When asked about the potential of *My Family* to "teach Chicano audiences about their own history," Nava responds,

> I see *My Family* as a film to entertain people, not to teach them. I think that films need to entertain us, and I mean entertain in the broadest sense of the word, which is partially to enlighten us about who we are. So it is designed to be inspirational to people but it is also designed to give people a good night out at the movies. It makes you laugh, it makes you cry, it makes you feel dignity or pride, if you're a Chicano, to be a Chicano. (West 26)

Nava's distinction between teaching (which for him seems to involve the inducement of critical thinking) and entertaining reflects his sensitivity to the fact that the most successful Latino art is that which "can provide enlightenment without irritation, entertainment without confrontation" (Gómez-Peña 51). For Huaco-Nuzum—who decries the machinations of gender in the film and says it "circumvents the efforts of some Chicana/o, Latina/o writers, artists, cultural critics, and film theorists to break down established and dominant representations of Chicano, Latino patriarchy" (142)—Nava's remarks about his commitment to making an "entertaining" film are salt on the wound. Although in this essay I have been pointedly critical of *My Family* as well, I think Nava's comments in *Cineaste* reveal the bind he and other filmmakers are in. In order to receive funding and have a chance of having a successful picture, filmmakers have to commit to an ethos of entertainment. Confrontational politics are anathema in Hollywood. Curiously, Nava structures his film around some of the key tropes of the Chicano Movement, and one would think that this would render it "confrontational." Rather than rendering the film militant, however, the machinations of these tropes merely result in the containment of Mexican American identity. By 1995, twenty years after the high point of El Movimiento and militant Chicano politics, Chicana feminist criticism along with recent interest in the deconstruction or "postmodernization" of Chicano identity had rendered these tropes politically incorrect and obsolete.

Also in the *Cineaste* interview Nava says, "I do think more new kinds of [Chicano] images and films need to be made, I really do" (West

26). Incidentally, his own film, with its contained, if not regressive, representation of Chicano identity, fails to provide a new image of Chicano identity. In fact, his film demonstrates exactly the need for "more new kinds of [Chicano] images and films to be made." Features that pose as identity affirmation yet only strangle the possibilities for the identity category and reinscribe unequal social relations do a disservice, for they fail to rupture dominant notions of identity and citizenship—and these notions need to be ruptured, especially along lines of gender. For this reason, there is an ironic truth to Jimmy Smits' assertion in an essay that he wrote for *Entertainment Weekly* that "*My Family* is just the tip of the iceberg of Latino stories we have to tell" (Smits 41).

Notes

1. Culture Clash, "A Bowl of Beings" (1998), 84.

2. Minh-ha T. Trinh, *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), 88.

3. This is why the reference to "East L.A. at midnight" in the song "Wild Side" by the rock group Motley Crue is supposed to evoke an image of absolute lawlessness, danger, and depravity. Chon Noriega indicates that Hollywood fuels such fantasies by conventionally representing East L.A. via "a montage of graffiti, gangs, drug deals, and so on that signify problem space" (Noriega 111).

4. An indication of the kind of authority and authenticity accorded to *raza* spokespeople lies in movie critic Liza Schwarzhaum's declaration that she prefers *My Family* over *The Perez Family* (which is about a Cuban family yet does not feature any Cubans in any of the starring roles). "Given a choice between the faux interpretation or the real thing," she says, "la verdad wins out every time" (Schwarzhaum 45). Curiously, Schwarzhaum overlooks the fact that three of the Sanchez family members are played by Puerto Rican actors (Jennifer Lopez, Jimmy Smits, and Esai Morales). This critic's slip as well as her faith in the verisimilitude of *My Family* demonstrates the ease with which an "ethnic" feature film may be taken by some audiences as a transparent, sociological document about a particular ethnic group. Such a collapsing of mimesis and reality throws into relief the stakes involved in the filmic representation of ethnic identity. Michael Omi cogently discusses this idea in his essay, "In Living Color: Race and American Culture."

5. In 1995, Voice of Citizens Together (today known as American Patrol) was perhaps the most visible and active white nativist group in the United States. For a sense of their thinking and a history of their activity, visit www.americanpatrol.org.

6. This is the same indiscrimination that results, for example, in Rudy (Cheech Marin) being deported to Tijuana in *Born in East L.A.* (1987).

7. The representation in Chicano films such as *Born in East L.A.* and *My Family* of Central Americans as undocumented immigrants in an effort to bring into focus specifically male Mexican American citizenship merits more critical attention. In *Born in East L.A.*, Rudy marries Dolores (Kamala Lopez)—a Salvadoreña—in order to save her from deportation. It seems that in the same way in which white American citizenship is frequently defined against Mexican illegality/noncitizenship, masculine Mexican American citizenship is being defined in *Born in East L.A.* and *My Family* against Central American illegality/noncitizenship.

8. In apparent reference to La Malinche, the term "*malinchista*" today denotes a cultural traitor. For example, the song "*Mis Dos Patrias*" ("My Two Homelands") by Los Tigres del Norte voices the perspective of a Mexican who has become a naturalized American citizen. The naturalized citizen must fend off accusations that "*yo soy un malinchista/y que traiciono a mi bandera y mi nación*" ("I am a malinchista/and I betray my flag and my nation").

9. The divergent fates of the contemporaneous films *Born in East L.A.* (1987) and *Break of Dawn* (1988) illustrate the idea that ethnic features must carefully avoid "question[ing] the foundation of [their benefactors' and benefactresses'] beings and makings." While both films indict white American nativism and foreground Mexican American citizenship, Marin's film received distribution and was a box-office hit, but *Break of Dawn* could not secure a distributor. Perhaps Marin's film was successful because its politics were somewhat occluded and its edge softened by its comedic content. On the other hand, *Break of Dawn* is a hard-hitting drama that is very forthright and confrontational in its politics.

Works Cited

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. New York: Verso, 1991.

Berlant, Lauren. "National Brands/National Body: *Imitation of Life.*" *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*. Ed. Hortense J. Spillers. New York: Routledge, 1991. 110–140.

Born in East L.A. Dir. Cheech Marin. Universal, 1987.

Break of Dawn. Dir. Isaac Artenstein. CineWest Productions, 1988.

Brecht, Bertolt. "Short Description of A New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect." *The Twentieth Century Performance Reader*. Ed. Michael Huxley and Noel Witts. New York: Routledge, 1996. 99–111.

Broyles-Gonzalez, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theatre in the Chicano Movement*. Austin: U of Texas P, 1994.

Culture Clash. "A Bowl of Beings." *Life, Death and Revolutionary Comedy*. New York: Theatre Communications Group, 1998. 59–106.

Cunneen, Joseph. "Family Burnt by Stalin's Sun: Latino Saga Traces 'My Family.'" Rev. of *Burnt by the Sun* and *My Family/Mi Familia*. *National Catholic Reporter* 2 June 1995: 17.

Diamond, Elin. "*Gestus* and Signature in Aphra Behn's *The Rover*." *ELH* 56 (1989): 519–542.

Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema: television: video*. Boston: Routledge, 1982.

Fordhaim, Signithia and John U. Ogbu. "Black Students' School Success: Coping with the 'Burden of "Acting White."'" *The Urban Review* 18 (1986): 176–206.

Fregoso, Rosa Linda. *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.

Goldman, Ilene S. "Crossing Invisible Borders: Ramón Menéndez's *Stand and Deliver*." *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Ed. Chon A. Noriega and Ana M. López. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 81–94.

Gómez-Peña, Guillermo. "The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community." *Warrior for Grongostroika*. St. Paul: Graywolf P, 1993. 45–54.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990. 222–37.

Huaco-Nuzman, Carmen. "Mi Familia/My Family." Review. *Aztlán* 23.1 (Spring 1998): 141–153.

Huerta, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilanti: Bilingual P, 1982.

King, Richard. *Civil Rights and the Idea of Freedom.* New York: Oxford UP, 1992.

List, Christine. *Chicano Images: Refiguring Ethnicity in Mainstream Film.* New York: Garland, 1996. 81–94.

Los Tigres del Norte. "*Mis Dos Patrias.*" *Jefe de Jefes.* Fonovisa, 1997. FDCD-80711.

Lowe, Lisa. *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics.* Durham: Duke UP, 1996.

Moraga, Cherríe. *The Last Generation.* Boston: South End P, 1993.

Motley Crue. "Wild Side." *Girls, Girls, Girls.* Hip-O Records, 2003 (1987).

Moy, James S. *Marginal Sights: Staging the Chinese in America.* Iowa City: U of Iowa P, 1993.

My Familia/Mi Familia. Dir. Gregory Nava. New Line Productions, 1995.

Nava, Gregory. Liner notes. *My Family: The Original Motion Picture Soundtrack.* EastWest Records America, 1995. 61748-2.

Noriega, Chon A. "'Waas Sappening?': Narrative Structure and Iconography in *Born in East L.A.*" *Studies in Latin American Popular Culture* 14 (1995): 108–128.

Oboler, Suzanne. *Ethnic Labels, Latino Lives: Identity and the Politics of (Re)Presentation in the United States.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

Olivas, Richard. "The Immigrant Experience." *Mexican-American Authors.* Ed. Américo Paredes and Raymund Paredes. Boston: Houghton Mifflin Company, 1972. 150.

Omi, Michael. "In Living Color: Race and American Culture." *Culture Politics in Contemporary America.* Ed. Ian Angus and Sut Jhally. New York: Routledge, 1989. 111–122.

Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico.* Trans. Lysander Kemp. New York: Grove P, 1961.

Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins.* New York: Cambridge UP, 1995.

Quiñones, Juan Gomez. *Chicano Politics: Reality and Promise, 1940–1990.* Albuquerque: U of New Mexico P, 1990.

Rosaldo, Renato. "Assimilation Revisited." *In Times of Challenge: Chicanos and Chicanas in American Society.* Ed. Juan R. Garcia, Julia Curry Rodriguez, and Clara Lomas. Houston: Mexican American Studies, 1988. 43–49.

Schwarzhaum, Liza. "All in the Familia." Review of *My Family/Mi Familia* and *The Perez Family*. *Entertainment Weekly* 19 May 1995: 44–45.

Smits, Jimmy. "Home Is Where the Heart Is." *Entertainment Weekly* 2 June 1995: 41.

Trinh, Minh-ha T. *Woman Native Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.

West, Dennis. "Filming the Chicano Family Saga." Interview with Gregory Nava. *Cineaste* 21.4 (1995): 26–28.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. "The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, 'Race,' and Class." *Performing Feminisms*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. 131–49.

De identidades, olvidos y mixtificaciones: Protagonismo femenino y Generación del 98

Maite Zubiaurre
University of Southern California

A mis estudiantes graduados de UCLA

Se dice de la generación del 98 que su gran preocupación es la identidad de España, esa olvidada, enterrada "esencia" de lo español que tras el llamado "desastre" se transforma en obsesión y en empeñoso objeto de análisis entre pensadores y novelistas. Señala, no obstante, Herbert Ramsden que esa obsesión, que parece nueva, en el fondo no lo es, puesto que "los intelectuales españoles se han venido preocupando por la problemática española, por lo menos, durante un siglo" (20). Lo que, según el crítico, distingue a los noventaiochistas y los hace novedosos son dos factores importantes: En primer lugar, el afán por "establecer un núcleo central e imperecedero de la tradición nacional, una base firme que permita examinar el pasado y hacer recomendaciones para el futuro: un núcleo castizo, una fuerza dominante y céntrica" (21). Y, en segundo lugar, la circunstancia de que "ese núcleo castizo", esa "fuerza dominante y céntrica" se busque, no en "los actos ni decretos de reyes, políticos, generales u obispos, sino en las vidas e idiosincrasia de las humildes, anónimas e inmutables gentes de España" (21).

La fe esencialista en una "alma española", ese primer rasgo diferenciador señalado por Ramdsen, se encuentra presente, con más o menos transparencia y rotundez, en todos los autores del 98. Por de pronto, constituye el eje central de las reflexiones de Angel Ganivet y de Miguel de Unamuno. Tanto en *Idearium español* como en *En torno al casticismo*, se habla con gran convicción de españolismos y de identidades. Sin embargo, esa convicción es antes cordial que racional y, por ello mismo, enseguida le falta el sustento y se llena de contradicciones.

Emile Zola se quedó atónito cuando llegó a sus manos, en traducción francesa, *La cuestión palpitante*, el manifiesto naturalista de Emilia Pardo Bazán que tanto escándalo produjo en la Península. El asombro del novelista galo se debió a que la escritora gallega pretendía conciliar, con pasmoso donaire, el severo catolicismo al ibérico modo con el más extremo determinismo darwiniano. Un asombro parecido nos invade cuando leemos los contradictorios mensajes de los grandes ideólogos del 98: también ellos se permiten más de una atrevida "licencia poética" y contravienen, impulsados por un idealismo muchas veces apasionado e irracional, las leyes de la lógica. Por eso son, como lo fuera doña Emilia, a la vez reaccionarios y progresistas y, por partes iguales, iluminados y lúcidos. En uno de los capítulos finales de *Niebla*, por ejemplo, Unamuno pone especial ahínco en dudar de la existencia del hombre. Nos referimos a esas páginas memorables en las que Augusto, el protagonista, hombre sencillo, dueño de una vida como la de tantos otros, se enfrenta, valeroso, con el autor-narrador, con el propio don Miguel, y le espeta, inmutable, que él, un simple "ente de ficción", está, no obstante, más vivo que los presuntamente vivos. Pues bien, precisamente en esas páginas en donde ficción y realidad se confunden sin remedio, donde las identidades se borran y se diluyen, donde todos, autores y personajes, dudan de su existencia, suena de pronto con sorpendente rotundez la afirmación que sigue:

> Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio: español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español. (241)

Esa certeza, que es encendida proclama, brota, sin duda, antes del corazón que del intelecto. ¿De modo, don Miguel, que usted, que reconoce, con genuina angustia existencial, que "no es", inmediatamente añade que es español? ¿Cómo se puede ser español, cómo se puede ser nada, antes de ser? Eso, o algo parecido debería haberle contestado Augusto, el personaje, a su creador estrafalario.

Nosotros, los lectores y lectoras de ahora, podemos responder siempre con una burlona sonrisa. O podemos, incluso, llegar a sonrojarnos

ante tanta cursilería; porque pocas cosas son tan cursis, tan *kitsch*, como las desmesuradas soflamas patrióticas. Pasadas la risa y la vergüenza, no obstante, lo que se detecta en el exabrupto unamuniano es la inseguridad, la necesidad de afirmación de una identidad nacional tambaleante. Cuando ésta se vive como "problema", los discursos necesariamente se simplifican y sacrifican mucha de su complejidad intelectual, porque no se trata tanto de razonar como de hacerse oír.

La españolidad como absoluto, como rotunda categoría antropológica y psicológica, es pues, antes que nada, una exclamación de dolor y un grito de socorro. Posee la ciega rebeldía y la fuerza instintiva del sentimiento y, por ello mismo, no puede defenderse ni comprenderse con la sola ayuda de la razón, de la misma forma que cuesta entender que esa españolidad a ultranza los noventaiochistas arbitrariamente la sitúen y la intuyan en el centro mismo de la península, en "las tierras áridas y frías", como las llama Machado, de Castilla.

Ciertamente, la distancia histórica y las nuevas perspectivas políticas hacen resaltar con más fuerza las incoherencias y las arbitrariedades. Por ejemplo, ¿qué hacen dos vascos (Unamuno y Baroja), un gallego (Valle Inclán), un andaluz (Antonio Machado) y un alicantino (Azorín), no ya enamorándose perdidamente de la rancia y desabrida Castilla, sino suponiéndola, además, cofre de ásperos herrajes que guarda celosamente el corazón de España? Es cierto que ya don Benito Pérez Galdós se olvidó de que era canario y quedó para siempre prendido de los achulapados encantos de Madrid. Pero no es menos verdadero que, por lo general, los realistas prefirieron retratar sus propias tierras, en vez del infinito y desamparado cielo castellano. Clarín, lo mismo que sus personajes, se quedó, casi siempre, en Asturias; Pereda no dejó nunca de recrear los paisajes santanderinos; la Pardo Bazán, por fin, es, en medio de los calores infernales de Madrid y en su polémica novela *Insolación*, más gallega casi que cuando dibuja pazos, rías y cielos encapotados. La literatura avanza, pues, de la restauración al regeneracionismo, y del regionalismo al centralismo, en el instante en que España pierde sus últimas colonias.

Junto a este centralismo noventaiochista, tan antipático a la sensibilidad actual, destaca, sin embargo, la revolucionaria y posmoderna audacia de poner en duda la historia con hache mayúscula y de menospreciar lo que cincuenta años más tarde Lyotard y el post-estructuralismo bautizarían, con idéntico desdén, los "grandes relatos de Occidente". Recordemos que, para Ramsden, el segundo rasgo

propio y diferenciador del idearium noventaiochista es que éste asienta "la roca firme de la tradición nacional" en medio de la vida del pueblo y no, como suele ocurrir, entre las gloriosas epopeyas de los grandes hombres. Azorín lo dice con elocuente sencillez:

> ¿Cómo entiende Unamuno la historia? ¿De que modo Baroja ha trazado el cuadro de la España contemporánea? Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historian los primeros. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. Ortega llamó a este fenómeno "primores de lo vulgar". (Ramsden 21)

Unamuno, menos burlón que Ortega, habla con convicción de "intrahistoria" y se adelanta, con ello, por ejemplo, a la *micro-histoire* de la que hablan las feministas francesas cuando quieren hacer referencia a la historia de las mujeres, la "herstory" de las feministas anglosajonas.

Las "vidas minúsculas", pues, como llama Pierre Michon a las insignificantes existencias cotidianas, se derraman con implacable y poderosa monotonía sobre las páginas de la ficción noventaiochista. Castilla ya no la surcan el Cid Campeador y sus huestes, sino una intrigante colección de personajes meditabundos y abúlicos, tan poco dados a la acción como esos reconcentrados intelectuales que Borges siempre dibuja en violento contraste con la figura mítica del gaucho. Con esos antihéroes quieren los noventaiochistas construir y sostener la identidad nacional. Sin embargo, ésta, a la postre, les sale afrancesada, porque los personajes de Unamuno, de Azorín, de Baroja, de Machado, de Valle Inclán, que suelen pertenecer al mismo biotipo, están teñidos de un fuerte existencialismo.

La generación del 98 se dedica, pues, con fervor al estudio de la intrahistoria. Pero, a la vez—y ahí radica la paradoja—descuida lamentablemente a los personajes femeninos. El que éstos sean, en gran medida, los habitantes tradicionales de la esfera privada, los verdaderos protagonistas de la cotidianidad, no parece en forma alguna suscitar un interés especial entre los novelistas, o acaso modificar o perfeccionar su ángulo de percepción. La producción literaria del 98 necesita, por ese motivo, ser sometida a una nueva lectura, una lectura escrutadora, hasta cínica. Las mujeres hemos aprendido a leer de esa

manera, con la desconfianza pintada en el rostro y una buena lupa en la mano. Una desconfianza que, en el caso de la novela del 98, se justifica sobradamente, si se piensa que los personajes femeninos no se benefician en nada de esos presuntos aires liberadores y democratizantes que recorren el paisaje intrahistórico y su generosa profusión de microrrelatos.

Pero, salgámonos, por un momento, de las novelas, esas novelas sólo parcialmente habitadas, porque en ellas casi todas las figuras femeninas son de cartón piedra, y adentrémonos en el panorama literario de la época. Por de pronto, las mujeres no parecen participar de la vigorosa vida pública y cultural. Brillan por su ausencia en todas las tertulias y cenáculos del arte y de las letras, rara vez pisan *Fornos*, no entran en la *Cervecería de la Carrera de San Jerónimo*, no se suman a los ruidosos debates literarios del *Lion d'or*. A las escritoras no se las ve, uno diría que no existen. Al menos, la historia se ha encargado de silenciarlas. Ángela Bordonada se pregunta:

> ¿Quién se acuerda de mujeres que en su momento gozaron de fama y de prestigio, como son Concha Espina, Carmen de Burgos, Catalina Albert, que escribía bajo el seudónimo masculino de Victor Catalá, Carmen Abad, Angelina Alcaide de Zafra, Inés Alfaro, Mercedes Alonso, Teresa Claramunt, Eva León, Sara Martí, Angélica Palma, Gloria de la Prada, Teresa Partagás, y un largo etcétera? (8)

Todas estas escritoras eran coetáneas de los miembros de la generación del 98. No obstante, como señala Janet Pérez, hay pocas concomitancias, muy escasos puntos de contacto entre los escritores del 98 y las narradoras que compartieron con ellos un mismo periodo e idénticas circunstancias históricas. Catalina Albert, la más veterana, pertenece más bien a la corriente naturalista, y debe compararse, si acaso, con Blasco Ibáñez, gran epígono del naturalismo español. Carmen de Burgos refleja en su narrativa un interés por lo oculto y por lo diabólico que la acercan, si acaso, a un Valle Inclán vanguardista. Hay otro dato que Janet Pérez no contempla y que es importante, y es que Carmen de Burgos, que pertenece a las escritoras más jóvenes de ese periodo, por esa misma razón debería adscribirse más bien a la generación del 14, inmediatamente posterior a la generación del 98 y representada por Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Ramón

Gómez de la Serna. De este último, Carmen de Burgos fue compañera y amante, y con él vivió el clima revitalizador y revolucionario del Surrealismo. No obstante, la narrativa de Carmen de Burgos, fuera de esos ingredientes ocultistas y espiritistas, no se dejó influir por las vanguardias. Sus relatos permanecen fieles al modo realista, amén de compartir ciertos rasgos con la generación del 98, como la afición, tan barojiana, de retratar escenas del proletariado madrileño (Pérez 15). Concha Espina, por fin, se decidió, al final de su producción literaria, a tratar el tema del regeneracionismo y hay en sus novelas ideas e inquietudes que coinciden con las de Ganivet y de Maeztu (Pérez 16). "Estos detalles sueltos, sin embargo, son insuficientes para incluir a las narradoras de la época dentro del marco de la generación del 98, por muy arbitrario que éste sea" (Pérez 16).

También Roberta Johnson identifica la presencia de mujeres escritoras e intelectuales durante el periodo que nos ocupa. En *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, estudio crítico dedicado precisamente a la valiente recuperación de esa "generación perdida", apunta que

> In contrast with Virginia Woolf's hypothetical Judith Shakespeare of the English Renaissance, published women writers—notably Carmen de Burgos, Concha Espina, Blanca de los Ríos, Sofía Casanova, María Martínez Sierra ("Gregorio Martínez Sierra"), Margarita Nelken, Federica Montseny, Rosa Chacel, and María Zambrano—were present in early twentieth-century Spain. (vii)

Pero, como Janet Pérez, reconoce que, en general, la creación literaria y filosófica de las escritoras mencionadas guardaba una relación muy remota con la obra y los intereses de sus colegas masculinos. Para Roberta Johnson, las escritoras de las primeras décadas del siglo XX demuestran mayor inclinación hacia preocupaciones de talante social y localizables en el presente, frente a la fijación masculina con el pasado y con el tratamiento distanciado y filosofador de la realidad. Frente al "modernismo literario" cultivado por el varón español, Roberta Johnson pone énfasis en esa otra modalidad—el modernismo "social"—practicada por sus compatriotas femeninas: "Literary modernism emphasized form and philosophy over social phenomena such as women's shifting roles in the modern world. Canonical modernism,

cosmopolitan and abstract, subjectivized knowledge and eschewed the realism and domesticity often associated with women" (1). O, como apunta en otras páginas, "women's fiction, although less aesthetically innovative than male fiction, was known to [sic] for its presentation of themes such as women's social roles and unconventional sexual arrangement that were revolutionary by comparison to male novelists' treatment of the subjects" (viii).

Janet Pérez está aludiendo, con su referencia a la inclusión o exclusión de las escritoras del marco noventaiochista, a uno de los problemas más intrigantes y aún no resueltos de la crítica literaria feminista, a saber: el espinoso asunto del canon. Lillian S. Robinson, en un trabajo que resume con exactitud las dimensiones y los diferentes matices de la polémica, define el canon como una institución restrictiva que, so pretexto de establecer unas normas generales para el juicio y para el gusto, excluye sistemáticamente la producción artística femenina. Ciertamente, Roberta Johnson se adhiere sin titubeos a esa definición, al distinguir con claridad entre un modernismo social y marginado cultivado por las mujeres, y un modernismo literario y canónico reservado con exclusividad a los hombres. Señala, además, que la propia política editorial—excluyente y androcéntrica—contribuye a esa marginación: "Unlike elitist male fiction, women's fiction was often published in popular venues" (viii).

La teoría literaria ha encontrado dos formas iniciales de reaccionar ante las estrategias exclusivistas y constreñidoras del canon. La primera, de carácter intratextual, consiste en proponer una lectura crítica de los textos canónicos, "una lectura destinada a reinterpretar el carácter, las motivaciones y las acciones de los personajes femeninos, a la vez que identifica y desafía la ideología sexista y misógina" (Robinson 214). La segunda estrategia es extratextual: lo que se pretende es ampliar el reducto, siempre angosto y exclusivista, del canon, para que en él encuentre cabida la escritura de las mujeres. Esta segunda estrategia, no obstante, y de acuerdo con la más reciente teoría feminista, resulta contraproducente. Por de pronto, es bien sabido que el encasillamiento dentro de una generación ya provocó el enfado y la protesta de muchos de los más ilustres y presuntos noventaiochistas, un enfado compartido por gran parte de la crítica especializada contemporánea. Pero menos sentido aún tiene imponerle ahora a la narrativa femenina de aquellos años un corsé dilatado artificialmente y forzarla a avenirse con los criterios de una generación,

o de un grupo de escritores las más de las veces flagrantemente masculinista en su quehacer literario. Los derroteros de la crítica han de ser otros: se trata sencillamente de rescatar del olvido a escritoras injustamente arrinconadas, para después dejarlas respirar con libertad. Decía Borges en uno de sus cuentos que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Pues bien, dadas las cosas, la crítica feminista es, sin duda, una rama de la arqueología.

Con motivo del centenario del 98, por cierto, también las editoriales se han convertido en desenterradoras afanosas. Entre los cadáveres literarios que recientemente han visto la luz destaca el de Silverio Lanza,[1] modelo de escritor estrafalario y con aura de leyenda, precursor del 98, admirado fervientemente por Baroja, por Azorín, y más adelante por Gómez de la Serna y por Cela: el Macedonio Fernández de los escritores carpetovetónicos. Sea como fuere, mientras Silverio Lanza ventila, ufano, el sudario y hojea con orgullo la novísima y flamante reedición de sus ocho novelas, hemos de suponer que una de sus contemporáneas, María de la O Lejárraga, sigue incomodándose *post mortem* con un protagonismo grandemente merecido. El caso de esta escritora es singular: ahora se sabe con certeza que tras el nombre del famoso dramaturgo modernista Gregorio Martínez Sierra se esconde la labor literaria de su legítima y talentuda esposa: en efecto, la apabulladora mayoría de los éxitos teatrales tradicionalmente atribuidos a Martínez Sierra parece que se deben a la pluma y al ingenio de María de la O, circunstancia que ya llegó a sospecharse con anterioridad, pero que la misma escritora se encargó de negar con obstinación y hasta el día de su muerte: El respeto y la fidelidad al prestigio literario de su marido la hicieron mentirosa. Y todos—hasta que nos abrió los ojos el libro de Patricia W. O'Connor—nos creímos la mentira, también un crítico de la talla y de la erudición de Cansinos Assens. Hablando precisamente de las escritoras de la primera mitad de nuestro siglo, se pregunta éste con manifiesto desdén: "¿Qué ha sido su obra, salvo algunas excepciones, más que una emulación de la obra masculina?" (Bordonada 11). Y añade, con énfasis, y sin sospechar la gran ironía que anida en su encendida respuesta: "Más ilustran acerca del alma del hombre, e incluso de la mujer, unas páginas de Martínez Sierra que toda la labor literaria de las mujeres de esta época" (Bordonada 11).

La moderna crítica feminista, de vez en cuando goza de victorias inesperadas y agridulces, como la referida arriba. No obstante, queda

mucho camino por recorrer. El caso sintomático y persistente de escritoras notables, parcial o totalmente "ninguneadas", para decirlo con un hermoso y expresivo mexicanismo, demuestra bien a las claras que estudiar la literatura de las mujeres que escribieron durante esos mismos años en que los autores del 98 fueron granjeándose un rápido y sólido prestigio, es la gran asignatura pendiente de la crítica feminista. Pero también lo sigue siendo el análisis, apenas iniciado, de los personajes femeninos que habitan las masculinas novelas de los noventaiochistas.

La última parte de este ensayo va a ofrecer un breve ejemplo de ese análisis tan necesario como de práctica exigua. No obstante, antes quiero resaltar que, a su vez, la lectura feminista de la narrativa del 98 cumple con un tercer cometido, no menos importante, a saber: el de contribuir a la enérgica y radical renovación de la crítica especializada. La generación literaria que nos ocupa necesita, con urgencia, ser contemplada desde perspectivas innovadoras y descontaminantes, porque es muy numerosa la erudición que, en vez de verter luz sobre la materia, la ha obscurecido y falseado, o se ha dejado llevar por apasionamientos poco sostenibles, amén de misóginos, como vimos que le ocurrió a Cansinos Assens. En el importante congreso sobre la Generación del 98 que en 1998 se celebró en UCLA[2] y que supo abrir nuevos caminos,[3] se hizo repetida mención del estado de la crítica, y se acordó que ésta se dividía en dos grandes apartados: los trabajos que exponen los sucesos históricos del 98, y aquéllos que se ocupan de sus aspectos estéticos y literarios. Entre estos últimos son sobradamente conocidos los que abundan en el debate entre modernismo y noventaiochismo y se declaran partidarios o detractores de uno u otro movimiento. Veamos, pues, un ejemplo representativo de esta rama de la crítica literaria, tal y como se escribía e impartía durante los años del franquismo.

Guillermo Díaz Plaja, en sus conocidas reflexiones sobre el noventa y ocho frente al modernismo, defiende, con mal disimulado ardor, al primero, y se ampara en las diferentes "concepciones dualistas de la historia de la cultura" para ilustrar el gran abismo que separa a modernistas y noventaiochistas. El estudioso español parte de la concepción taoísta y oriental del *Jin* (el principio masculino) y del *Jan* (el principio femenino), con el objeto de establecer paralelismos con las numerosas teorías bipolares presentes en la filosofía occidental. A la famosa clasificación nietzscheana que divide el mundo entre lo

apolíneo y lo dionisíaco añade las taxonomías de Charles Maurras, de Spengler y, más adelante, la versión hispánica de Eugenio D'Ors. Ni que decir tiene que en todas estas distribuciones bipolares, en todas estas columnas contrastadas de epítetos, sale mal parado el principio presuntamente "femenino". Weininger se suma a esa misoginia universal, cuando sostiene que

> muchos de los publicistas y pintores (finiseculares) se pueden considerar como eminentemente femeninos por la facilidad con que se dejan arrastrar por reminiscencias puramente sentimentales, por la renuncia a la conceptualidad y por un oscilar continuo sin llegar a profundizar en nada. El pensamiento masculino difiere fundamentalmente del femenino por la necesidad de formas precisas, y el arte a base de sentimientos tiene que ser necesariamente un arte sin forma. (Díaz Plaja 215)

Díaz Plaja, a quien convencen las palabras del filósofo alemán, se siente conminado a la glosa enfática:

> El verso libre, la pura anotación de sensaciones y de ensueños, ese neorromanticismo (de los modernistas) que va desde lo sensorial o lo onírico en una pura grabación de estados de ánimo, aproximan la poesía al clima de lo femíneo. Lo varonil es arquitectónico, como lo femenino es vegetal. Construye el hombre con vigor sonetos o catedrales. No se detiene en el plano sensorial, sino que alcanza el ápice intelectual y desde él interviene con un activismo inconfundible. En ese sentido la poesía más varonil del momento es la de Antonio Machado, y no por su voluntad de forma, sino por su sistemática mental, por su orientación rectora. Sólo la mente viril llega a la metafísica, mientras que el mundo de las cosas sensibles se reparte con la feminidad. En Antonio Machado hay un orden intelectual que en vano buscaríamos en los poetas del Modernismo. No es un dato sin valor la invasión de poetisas que trae consigo el modernismo. (215)

Ya antes, Díaz Plaja se había hecho la siguiente pregunta: "Este abandono (achacado a los modernistas) de lo racional-activo a la

pasividad-sensible, ¿puede ser calificado con el signo femíneo?" (213). La respuesta es, para el catedrático español, afirmativa, amén de implícitamente despectiva. Ese desprecio salpica, no solamente a mujeres, poetisas y modernistas, sino también a Hispanoamérica. El modernismo, que se convierte súbita, arbitraria y peyorativamente en sinónimo de femenino, lo materializa Rubén Darío, a quien Díaz Plaja, con palabras de otro, llama "indio corpulento". Las blanduras de lo femenino, la sensiblería modernista, la sensualidad del "primitivo" se condensan en el continente latinoamericano, frente al rigor intelectual del 98, que coincide con el empuje varonil y decidido de Europa. Díaz Plaja parece sentir predilección por las metáforas erótico-geográficas, de un convencionalismo irritante: lo "vegetal", ya lo hemos escuchado, es femenino, y por eso las tierras floridas y fértiles de Andalucía y de Latinoamérica se oponen a la sobria Castilla. Ésta es intervencionista y voluntariosa. Sabe "jerarquizar las mentes en derredor de lo trascendente"; aquéllas, en cambio, son como sus poetas modernistas: pasivas, indolentes, femeninas en su blanda entrega (215-16).

Ante esta triple afrenta, dirigida por igual contra mujeres, hispanoamericanos y andaluces, se comprende mejor que nunca que el feminismo y el poscolonialismo se sientan hermanados y compartan, en muchos aspectos, una misma agenda política y parecidos supuestos ideológicos. Por de pronto, las pensadoras postestructuralistas francesas, junto con Derrida y los principales y más recientes portavoces del postcolonialismo, hacen referencia constante a los peligros que encierra toda filosofía (y, por ende, toda acción política) fundamentada en las oposiciones binarias. Esa lucha común contra los efectos discriminadores de un binarismo siempre pernicioso y estéril nos obliga a preguntarnos si éste contamina tan sólo a la crítica literaria española de corte más tradicional o si, como ésta quiere suponer, también permea el pensamiento noventaiochista. Indudablemente, Unamuno cae, con facilidad, dentro de la categoría de sospechoso: sus ensayos y reflexiones giran con frecuencia alrededor de España como una categoría que se opone a Europa y se asimila a lo "africano". Esta hipótesis, ciertamente, lo hace culpable de leso binarismo. Pero… ¿qué ocurre con sus novelas?

Unamuno es reconocidamente innovador y rupturista en *Niebla*, su famosa nivola/novela. En ella, la metaficción reaparece con fuerza y queda así recuperada, para las letras hispánicas, esa "otra tradición", como llama Robert Alter a la práctica metafictiva, para diferenciarla

de la gran tradición realista. Ambas tendencias, dentro del ámbito español, están presentes en el *Quijote*. Mucho más tarde, tras varios siglos de un silencio casi absoluto, la metaficción se manifestará en *Niebla* y, sobre todo, en el nutrido número de novelas experimentales de la segunda mitad del siglo XX. La innovación unamuniana, con ser notable, no trasciende, sin embargo, las fronteras del género y del sexo. Veamos porqué: Augusto, el personaje principal de *Niebla*, es novedoso porque protagoniza un memorable episodio metafictivo, al establecer, en los últimos capítulos de la novela, un intenso diálogo con su creador/autor. Pero lo es igualmente por otra razón, a saber: con él, entra en escena ese personaje difuso, de identidad tambaleante, que reúne, en embrión, todas las propiedades del protagonista posmoderno, presente en las novelas de un Goytisolo, de un Espinosa, de un Millás, de un Marías, etc. Esa flexibilidad intrigante, esa identidad tornadiza y profundamente intelectual y existencialista en sus vacilaciones y agudas crisis, está reservada, sin embargo, a los personajes masculinos. Los personajes femeninos son "planos" (ajustándonos a la categorización de Foster, que sigue siendo útil) y no "redondos", son rígidos, con la rigidez y el acartonamiento del estereotipo, y nunca flexibles, son previsibles siempre y desconsoladoramente faltos de originalidad. A estos defectos narrativos hay que añadirle, las más de las veces, ciertas lacras de tipo moral. Cuando Augusto conoce a los tíos de su futura esposa, los defectos se condensan indefectiblemente en el personaje femenino. La tía, doña Ermelinda, es calculadora, casamentera, de un chato prosaísmo. El tío, en cambio, y a pesar de su extravagancia, que, por otra parte, resulta entrañable, reúne las virtudes tan apreciadas por los noventaiochistas: es anarquista, libertario, idealista, firmemente convencido de que hay que aspirar a la justicia universal. Por eso habla lo que él cree que debe ser la lengua única y democrática, el esperanto. El anarquismo de don Fermín es, además, místico y, por tanto, tan castellano, sobrio y espiritual como le gusta a don Miguel de Unamuno.

La única figura femenina en apariencia positiva es la madre, cuyo recuerdo viene a rellenar cada uno de los rincones de los primeros años de don Fermín: "Su corazón reverdecía y dentro de él cantábanle también como ruiseñores recuerdos alados de la infancia. Era, sobre todo, el cielo de su madre derramando una lumbre derretida y dulce sobre todas sus demás memorias" (87). Fermín rememora la existencia apacible, metódica y silenciosa junto a su madre viuda y piensa que

"como un sueño dulce se les iba la vida" (88). Pero también recuerda la "melancolía de la pobre madre al ver que su hijo ensayaba las alas: 'Yo para ti—solía decirle—y tú, ¡quién sabe para qué otra!'" (89).

Hay, en la literatura española, muy pocas madres retratadas con el realismo y la ferocidad empleados, por ejemplo, por Francois Mauriac en su memorable y sobrecogedora novela *Genetrix*. La excepción la constituye, probablemente, la madre de ese otro don Fermín de *La Regenta*, aunque Clarín no le conceda el protagonismo del que goza su homóloga francesa. Ambas figuras son terribles, porque en ellas se resalta el afán desmedido de posesión y de manipulación de la voluntad del hijo. No obstante, cabe preguntarse si la madre viuda de Augusto no es acaso tan posesiva, neuróticamente celosa y absorbente como los personajes de Mauriac y de Clarín. La diferencia radica en que Unamuno edulcora peligrosamente los excesos del instinto maternal, probablemente porque concede a la maternidad un lugar privilegiado entre las más sagradas virtudes. No olvidemos que otra de sus novelas, *La tía Tula*, es un monumento a la maternidad insatisfecha. Desde una perspectiva feminista y literaria, empero, esa idealización es igualmente perniciosa, puesto que constituye otra forma de encasillar a los personajes femeninos y de constreñir su campo de acción. *Niebla*, con su misoginia a veces explícita y otras disfrazada, contiene un lado sombrío que obscurece las relaciones amorosas y que exige, probablemente, una lectura psicoanalítica. Pero aún sin esa lectura, sospechamos que Augusto no ha aprendido a vivir por culpa de su madre. El único personaje femenino destinado, en principio, a inspirar cierta simpatía resulta ser el más dañino de todos.

La maternidad constituye, igualmente, uno de los temas centrales de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja. Sin embargo, el asunto recibe esta vez un tratamiento menos convencional, y menos convencionales y ortodoxos resultan también algunos de los personajes femeninos. En vida, don Pío muy pronto tuvo que cargar con el sanbenito de misógino o, al menos, de hombre afectado por una aguda timidez sexual. Curiosamente, su existencia doméstica, en la etapa de la madurez, se parece grandemente a la que Unamuno le inventa a su personaje Augusto: la misma existencia retirada y metódica, las mismas costumbres hogareñas, bajo la amorosa supervisión de una madre anciana y viuda. Pero, más allá de su timidez y de su vida personal, están las ideas de Baroja, que son, en muchos sentidos, más abiertas y progresistas que las de Unamuno, y por eso lo son también sus

personajes femeninos. En varias ocasiones opinó sobre las mujeres, y al hablar de ellas, distinguió claramente entre lo que son—entre lo que era, por aquel entonces, la mujer media española—y lo que él pensaba que deberían ser:

> Nuestras mujeres son especialmente instintivas, y todo lo que sea alejamiento de su función les parece inútil y peligroso. Por eso son tan reaccionarias y conservadoras. Su ideal es hacer un nido, y para eso se necesita una rama firme. Una sociedad revuelta y un poco insegura es para ellas poco simpática, y qué puede haber tan inseguro y tan revuelto como el pensamiento! Prefieren con mucho la rutina. A las mujeres españolas no les gusta leer, y mientras tengan esa moral—admirable para el señor Obispo y aburrida para el escritor—no se acercarán a la literatura. [. . .] Nuestras mujeres, en su mayoría, consideran que el mundo, la sociedad, el papel que ellas tienen en la vida, está todo muy bien. Sólo algunas pocas empiezan a creer que podrían tener una esfera de acción más extensa. [. . .] Y usted ¿por qué no se ha casado?—me pregunta una señora de la reunión.—Nunca he ganado bastante dinero para vivir medianamente—le contesto yo.—¿Nada más que por eso?—Y también porque no he encontrado una mujer que me gustara exclusivamente hablar con ella y a ella le gustara hablar conmigo. (Pérez Ferrero 157-58)

Las opiniones y los deseos de don Pío encuentran respuesta al menos parcial en Lulú, el personaje femenino desarrollado con más profundidad en El árbol de la ciencia. Esta novela, que pertenece a las creaciones noventaiochistas que mejor han resistido el paso del tiempo y que menos violentan la sensibilidad lectora contemporánea, es considerada también la más autobiográfica del autor. Contiene, de hecho, el personaje femenino que más parece acercarse al ideal barojiano. Lulú

> era una muchacha graciosa pero no bonita; tenía los ojos verdes, oscuros, sombreados por ojeras negruzcas; unos ojos que a Andrés le parecieron muy humanos [. . .]. Lulú demostró a Hurtado que tenía gracia, picardía e ingenio de

> sobra; pero le faltaba el atractivo principal de una muchacha: la ingenuidad, la frescura, la candidez. Era un producto marchito por el trabajo, por la miseria y por la inteligencia. Sus dieciocho años no parecían juventud. (97)

Andrés Hurtado, a pesar de esa ausencia del "atractivo principal de una muchacha" (97) acaba enamorándose de ella y se casa. A lo largo de toda la novela, Baroja presenta al lector la lista convencional de los encantos femeninos y acaba declarando, a través de las reacciones de su personaje, que esos encantos, en realidad, no son tales. De Lulú se resalta la viveza de su intelecto, la falta de coquetería, el amor que siente por la conversación y la crítica incisiva de personas y cosas. Andrés se casa con ella porque es la mujer que no encontró nunca Baroja, ésa con la que le hubiera gustado hablar siempre.

En los primeros episodios empleados en la descripción de Lulú, ésta consigue encender la esperanza entre las lectoras. ¿Habrá logrado Baroja construir un personaje femenino creíble, de los que van haciéndose y ejercitan los músculos del intelecto, en vez de nacer ya hechos y estultos? El narrador nos cuenta que cuando oscurecía y las tres mujeres dejaban la labor, Lulú se metía en algún rincón, apoyándose en varios sitios al mismo tiempo. Así como encajonada, en un espacio estrecho, formado por dos sillas y el armario del comedor, se ponía a hablar con su habitual cinismo. [. . .] Todo lo que fuera deforme en un sentido humano la regocijaba. [. . .] Entre aquellos parapetos de sillas viejas solía estar con la cabeza apoyada en la mano, riéndose de la miseria del cuarto, mirando fijamente el techo o alguno de los agujeros de la estera. (112)

Esta escena es, en gran medida, revolucionaria e innovadora porque se separa con fuerte ímpetu gráfico de las habituales imágenes reservadas a la representación literaria de la mujer. Recordemos que, en la tradición realista, el personaje femenino aparece, las más de las veces, en armónica comunión con su entorno doméstico, donde también los muebles y los objetos se pliegan, obedientes, a la tiranía de la belleza. Claramente, la Lulú incisiva y discurseadora, encajonada entre sillas viejas y trastos inservibles, rompe bruscamente con los convencionalismos estéticos al uso. O, mejor dicho, viene a enriquecer una veta mucho menos explorada por la literatura, a saber: la de las mujeres que, por su inteligencia, su sed de autonomía, o porque, simplemente, todavía gozan de la libertad de la infancia, se convierten

en casos extraordinarios. Por ello mismo, y llevadas por una extraña lógica, habitan espacios destartalados. Autores tan dispares como lo son Emile Zola, Henry James, George Eliot y, claro, Pío Baroja han enfatizado las dotes superiores, la sed de conocimiento y las ansias de libertad de sus extravagantes heroínas colocándolas impunemente en entornos estrafalarios, donde los espacios y las cosas feamente se amontonan, se dispersan, se descolocan o se vacían del todo. En el cuarto de la barojiana Lulú, por de pronto, los trazos se quiebran, el retrato realista se vuelve cubista y esperpéntico, porque es ciertamente esperpéntico y distorsionador que una mujer, en franca discordia con las cosas, discurra y dé rienda suelta a su pensamiento libre y a sus palabras desinhibidas.

La mujer cerebral y poco "instintiva", ésa que prefiere la línea quebrada del pensar a la curva de la sensualidad, la compañera intelectual y no la amante es la que enamora a Andrés Hurtado. Sin embargo, llega la maternidad, una maternidad que le devuelve a Lulú el instinto y las redondeces, y que, por ello mismo, funestamente la transforma y aniquila:

> El embarazo produjo en Lulú un cambio completo: de burlona y alegre, la hizo triste y sentimental. Andrés notaba que ya le quería de otra manera: tenía por él un cariño celoso e irritado; ya no era aquella simpatía afectuosa y burlona tan dulce; ahora era un amor animal. La naturaleza recobraba sus derechos. Andrés, de ser un hombre lleno de talento y un poco ideático, había pasado a ser su hombre. Ya en esto, Andrés veía el principio de la tragedia. Ella quería que lo acompañara, le diera el brazo, se sentía celosa, suponía que miraba a las demás mujeres. (299)

El "giro feminista" que Baroja había logrado dar a su personaje se trunca al final de la novela: la mujer de inteligencia fuerte y de ánimo independiente sucumbe ante la llamada inexorable de la naturaleza. Ésta, materializada en la maternidad, despierta su instinto, un instinto de "hembra" posesiva y anhelante que aniquila toda posibilidad de comunión intelectual. Dice en una de sus últimas entrevistas la escritora canadiense Margaret Atwood que ni Tolstoi ni Flaubert sabían qué solución darle al problema del feminismo, de modo que por eso Ana Karenina se arroja a las vías del tren y Emma Bovary se bebe el

veneno. Una interpretación que por varias razones considero muy discutible, pero que de alguna forma, no obstante, podría aplicarse a nuestro caso, si se piensa que tampoco Baroja sabe muy bien qué hacer con su personaje femenino. No menos dado, por otra parte, que sus colegas a extremos trágicos, primero instila en Lulú la pasión de la maternidad—que, en la novela, como sabemos, es una forma de anulación intelectual—y acto seguido se asegura de que muera durante el parto.

Sea como fuere, con la transformación radical y precipitada de Lulú, ingresa en *El árbol de la ciencia* el inevitable binarismo: la razón, energía masculina, se opone a la naturaleza, que ostenta el doble signo del instinto y de la feminidad. La rigidez y empobrecimiento que trae consigo una concepción binaria y reduccionista de la realidad afecta con especial virulencia a los personajes femeninos. Porque las figuras masculinas, incluso esos personajes impresionistas y mal trazados que pueblan los mundos novelescos de Baroja, conservan, a pesar de todo, la flexibilidad y se dejan moldear por la existencia. Los personajes masculinos del 98, a la manera de los héroes de la novela contemporánea, van haciéndose, o deshaciéndose, en las aguas turbias de sus angustias y de sus vacilaciones. Los personajes femeninos, en cambio, las más de las veces, ya están hechos; toda metamorfosis, cuando la hay, aparece, de antemano, escrita sobre su epidermis. Andrés Hurtado ya sabía con antelación que la maternidad iba a devolverle a Lulú sus primitivas ansias de procreación. El instinto maternal posee un funesto poder nivelador, que sacrifica sin piedad la complejidad narrativa del personaje. Como afecta, con la fuerza inevitable de un fenómeno de la naturaleza, a todas las mujeres, cualquier mujer puede encarnarla y representarla, sin necesidad de añadir detalles particulizadores a un instinto universal e inexorable. Por esa misma razón, las madres no son nunca protagonistas, sino meras representaciones alegóricas. Por esa misma razón, el lector no recuerda de la unamuniana tía Tula otra cosa que su apasionada maternidad insatisfecha. Los personajes femeninos, diría un derridiano, son ausencia, y esa ausencia precaria engañosamente se rellena con un tema, con un asunto, con una metáfora.

La historia del pensamiento noventaiochista es la historia tortuosa de una profunda crisis de identidad. Esa crisis, los estudiosos han querido detectarla en la historia oficial y extraliteraria, en la filosofía, y por fin, en esos tambaleantes protagonistas masculinos que recorren,

desnortados, las páginas de las novelas. Sin embargo, donde realmente se manifiesta la crisis no es en lo que está y de alguna manera se pronuncia, sino en lo que no está porque a la fuerza se obscurece o mixtifica, a saber: en las escritoras sin voz, en las lectoras sin espejo, en los personajes femeninos que, de tan alegóricos, nunca son.

Notas

1. Remito a las recientes ediciones de Juan Manuel de Prada (1999) y de Julián Moreiro (1998). (Véase bibliografía).

2. "*De nuevo el 98*. International Conference on the Centennial of 1898." University of California, Los Angeles, October 29-31, 1998.

3. Entre ellos, el camino de la crítica feminista aplicada al estudio de la generación del 98, un camino apenas trillado que, no obstante, se atrevió a recorrer, durante el congreso de UCLA, Roberta Johnson, con su ponencia "Domesticating the '98". (Véase actas de la conferencia citadas en la bibliografía).

Obras citadas

Alas, Leopoldo. *La Regenta*. Ed. Gonzalo Soberano. Madrid: Castalia, 1981.

Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*. Londres, 1975.

Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Madrid: Cátedra, 1986.

Bordonada, Ángela, ed. *Novelas Breves de escritoras españolas: 1900-1936*. Madrid: Editorial Castalia, 1990.

Díaz Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Ganivet, Ángel. *Idearium español. El porvenir de España*. Introducción de José Luis Abellán. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.

Lanza, Silverio. *Antología*. Selección, prólogo y notas de Julián Moreiro. Madrid: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros, 1998.

———. *Novela*. Prólogo de Juan Manuel de Prada. Madrid: Fundación Central Hispano, 1999.

Lyotard, Jean Francois. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Mauriac, Francois. *Genetrix*. París: Éditions Bernard Grasset, 1934.

Michon, Pierre. *Vies minuscules: récit*. Paris: Gallimard, 1984.

O'Connor, Patricia W. *Gregorio and María Martínez Sierra*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

Pardo Bazán, Emilia. *Insolación*. Introducción de Marina Mayoral. Madrid: Espasa, 1987.

———. *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos, 1989.

Pérez, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers, 1988.

Pérez Ferrero, Miguel. *Vida de Baroja*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972.

Ramsden, Herbert. "El problema de España". En *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. vol. VI. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 1980.

Robinson, Lillian S. "Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon". In *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.

Torrecilla, Jesús, ed. *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo* (Actas de *De nuevo el 98*, International Conference on the Centennial of 1898, University of California, Los Angeles, 1998). Amsterdam: Rodopi, 2000.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Introducción de Jon Juaristi. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

———. *La tía Tula*. Madrid: Cátedra, 1997.

———. *Niebla*. Madrid: Austral, 1997.

La identidad performativa en *Los siete locos* de Arlt

Rocío Zalba
University of Kansas

Buenos Aires 1929. El proceso de expansión económica y de cambios sociales ofrece una permanente inestabilidad al bonaerense. La población se ha triplicado en los últimos veinte años y la mitad de los nuevos habitantes son extranjeros provenientes de clases bajas. Nuevas caras, otros idiomas, extraños tipos de conducta establecen una estratificación social y nuevos modelos culturales. Visiones progresistas, máquinas, la industrialización ha llegado a su alcance. Las insurgentes actividades mercantiles dan a luz al proletariado, éste comienza a menudear ideas revolucionarias ante su inminente explotación. Periódicas crisis se manifiestan ante los fenómenos del desempleo, los bajos ingresos y las huelgas. Surge un sentimiento de frustración y desarraigo en un amplio sector de la población. Se desata la violencia, mientras la pequeña aldea se transforma en una metrópoli y el mundo mira este escenario con asombro (Piccini 30).

La modernidad se apodera de la capital, consumiéndola tanto física como espiritualmente. Algunos reaccionan con temor ante la industrialización, las máquinas, la oleada de inmigrantes y las nuevas ideologías; otros abren sus puertas al tan largo y esperado cambio. Los literatos de la época se solidarizan con una de las dos corrientes, utilizando la literatura como vehículo que canaliza y refleja su visión hacia la modernización. Por un lado se forma el grupo vanguardista Florida, compuesto por Jorge Luis Borges, Francisco Piñero, E. González Lanuza y Ricardo Güiraldes, entre otros. Estos escritores celebran la fuerza renovadora al deshacerse del cisne modernista, aproximándose a la literatura y a las artes de las vanguardias europeas. Cultivan una poesía innovadora, utilizando la metáfora, el verso libre y despreciando la rima como fuente de la musicalidad poética. Su estética se considera radical y sin compromiso político. Por otro lado, se encuentra el grupo Boedo, en el que participan Elías Castlenuovo,

Roberto Mariani, Álvaro Yunque y Leónidas Barletta. Este grupo se adhiere a los principios de la Revolución Rusa considerándose herederos del anarquismo de principios de siglo. Utilizan la literatura como arma social para delatar los males de la sociedad y al hombre de su tiempo (Corbellini 22).

Roberto Arlt, novelista y dramaturgo, reacciona ante los cambios sociales participando activamente en ambos grupos literarios. Como periodista publica artículos en la revista *Proa* dirigida por el grupo Florida, la revista *Crítica* y el diario *El Mundo* entre otros. A pesar de una aparente posición ambivalente, varias influencias literarias y artísticas lo inclinan hacia al grupo Boedo y la vida espiritual, múltiple y compleja de las clases populares urbanas. Sus novelas como *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El Amor Brujo* (1933) se pueblan de personajes marginados y fracasados. Lo mismo ocurre en su teatro, el cual estrena en 1937 con *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas* y *La isla desierta*. Sus obras experimentan con el expresionismo y el grotesco pirandelliano al reflejar la angustia y desesperación dentro de un espacio deformante. Todo texto juega con la dualidad realidad / ficción y parecer / ser, expresando un desentendimiento hacia la vida en un trasfondo absurdo del subconsciente y lo onírico. En la narrativa del escritor, las personalidades humanas ya no son una constante sino varias cambiantes, sugiriendo a todo momento un comportamiento performativo de entidades multifacéticas.

Es en plena época de modernidad y cambio donde Buenos Aires ejecuta su papel de ciudad-mundo ante las expectativas, juicios y miradas de un público global, que Roberto Arlt enlaza la teatralidad de un mundo multifacético con la pérdida de una identidad nacional. Lleva esto a cabo en su novela *Los siete locos*, donde ubica al protagonista principal, Erdosain, sobre diversos escenarios que abarcan tanto espacios privados como públicos.[1] Los primeros son representados por lo onírico o el subconsciente y los últimos por la ciudad. En la novela el protagonista vagabundea y fluctúa continuamente entre estos ambientes, condenado a un constante estado performativo por el cual busca la verdad y autenticidad de su persona.

Proponemos, por lo tanto, analizar cómo la fluctuación performativa de Erdosain entre la metrópoli versátil y el mundo onírico, surge del estado cambiante en el que se encuentra Buenos Aires en plena época de modernidad. Aquí las máscaras y disfraces que encubren el

vacío y estado de anonimato del protagonista, tienen su origen en la cinematografía y la literatura, únicos guiones disponibles al hombre urbano. La ciudad también ejecuta sus papeles de escenario y actor monstruoso ante la visión del personaje, otorgándole a éste no sólo un papel de actor sino de espectador o *flâneur*. Por ende, Erdosain vive y ejecuta una constante ilusión de 'parecer', haciendo imposible el hallazgo de una identidad pura y homogénea. Es aquí donde se encuentra la farsa de Arlt, al presentarnos, por medio del performance, la locura de creer en una identidad auténticamente nacional en un escenario tan diverso y heterogéneo como era, y sigue siendo, Argentina.

Remo Erdosain, el fiel representante de *Los siete locos*, es un triste cobrador en una empresa a la cual le robó dinero. Su desmoronamiento económico se conjuga con un decaimiento espiritual, al descubrir que Barsut, el primo de su mujer, lo delata a la empresa en el mismo momento que su esposa lo deja por otro hombre, un capitán. Buscando cómo salvarse de su hundimiento económico y espiritual, vagabundea por la ciudad en un estado de anonimato e indaga en lo más íntimo de su ser por claridad y verdad. Encuentra alivio en su imaginación y ensueños, en los cuales se reconstruye con diferentes papeles. Erdosain se transforma a lo largo de sus ensueños en un lacayo, un criado, un cafishio y un criminal. Encuentra ayuda en la Sociedad Secreta—secta dirigida por su amigo el Astrólogo—, con el propósito de asesinar a Barsut. En esta asociación se encuentra con un grupo de hombres, hartos también de las asperezas del mundo, quienes planean derribar el orden para promover un renacimiento espiritual. Los hombres de esta sociedad apodados con los nombres de "el Rufián Melancólico", "el Buscador de Oro" y "el Mayor", se asignan diferentes papeles tales como "Jefe de Industrias", "Jefe de Colonias y Minas" y "Jefe de Prostíbulos", para llevar a cabo su fórmula salvadora que consiste en obtener un poder absoluto por medio del engaño y la explotación despiadada del pueblo. Por consiguiente, Erdosain y el resto de "los locos" se enmascaran para enfrentar el mundo de ilusión y engaño en el que viven.

Antes de comenzar el estudio sobre la función performativa de la obra, quisiéramos presentar un bosquejo compilatorio de las características teatrales que han marcado la novela. En su estudio sobre Arlt, Helena Corbellini destaca la semejanza entre los tres actos de una obra teatral y los tres capítulos del libro. También menciona las entradas y salidas de los personajes en cada escena, técnica pertinente

a la dramaturgia. Rita Gnutzman hace referencia al uso del lunfardo, lenguaje utilizado preferentemente en los sainetes y en las obras teatrales de Florencio Sánchez (1875-1910) y Armando Discépolo (1887-1971). Gaspar Pío del Corro se asegura de retratar la división entre la realidad y la fantasía, resaltando las características pirandellianas de la novela, como lo onírico, la técnica del monólogo y el uso de las máscaras. Varios han equiparado el "Ser a través de un crimen" al Hamlet de Shakespeare, como también han resaltado la agencia performativa que ofrecen los títulos y los pseudónimos. Por último, varias referencias se han hecho al lector como público en *Los siete locos*, novela que se caracteriza por su predominante diálogo melodramático y teatral.

Aunque varios críticos han mencionado los rasgos teatrales en la obra de Arlt, sólo *El obsesivo circular de la ficción* de Rose Corral y el ensayo, "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica" de Vicky Unruh, se animan a destacar las fuertes conexiones entre lo performativo de los personajes y su edificación personal. Mientras que Corral destaca lo teatral en su estudio panorámico del texto, Vicky Unruh se centra en el espacio diegético de la imaginación como lugar donde los personajes se auto-construyen en la protagonización de sus sueños. Ambos estudios se tomarán como base para proponer lo performativo como acto que no sólo ocurre en los espacios privados de la imaginación, sino en los espacios públicos donde se ejecuta el papel de espectador o *flâneur*. Aún más, estableceremos cómo el componente performativo no señala "la posibilidad de una realidad más auténtica y profunda" (28) como argumenta Corral, sino la imposibilidad de encontrar ésta misma.

En cuanto al estudio performativo del texto, no proponemos indicar los rasgos teatrales de la obra, sino acercarnos a los factores que le otorgan, al acto, al espacio y al personaje su función dramática en relación con el cuadro temático. Por consiguiente, enfocaremos este análisis a partir de las teorías que siguen el hilo principal y conductor que define, dentro de un estudio psicosocial, el significado de performance.

En su estudio y compilación de teorías performativas, Marvin Carlson afirma que el performance se basa en la conscientización de cualquier acto ejecutado por el individuo. Esto significa que existen numerosas posibilidades y espacios en que éste puede ocurrir. Según el crítico, "the recognition that our lives are structured according to

repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as 'performance' or at least all activity carried out with a consciousness of itself" (4). Por lo tanto, toda acción conscientizada lleva consigo un director que la dirige, un actor que la ejecuta y un público que la observa.

En la novela *Los siete locos*, Remo Erdosain, triste y agotado de su vida cotidiana, rompe con su mundo exterior para sumergirse en una interioridad que lo conduce a diferentes espacios, tiempos y personajes, donde ejecuta una serie de performances. En su estado onírico e imaginario es donde comienza a construir otras posibles escenas en el que se ejecuta un otro "yo". Este desdoblamiento comienza inmediatamente después de ser acusado de ladrón por sus superiores. Aquí, Erdosain se deja llevar por su imaginación, la cual lo conduce a ejecutar diferentes papeles. Primero, se autoconstruye como un lacayo "perfumado y vil con quienes las prostitutas ricas se hacen prender los broches de portasenos, mientras el amante fuma un cigarro recostado en el sofá" (6); luego se imagina como el objeto de deseo de una niña rica que lo recoge en un Rolls-Royce, sueño que no finaliza por considerarlo absurdo y decide en cambio, ser un "cafishio" (8). En otro de sus estados oníricos se edifica como el escogido de un "millonario melancólico y taciturno" (18), quien le da dinero para ejecutar sus propias invenciones. Sin embargo, su ensoñación más aguda y constante a través de la novela, es "ser a través de un crimen" (53), fantasía que lo persigue cuando escenifica en sus ensueños la posibilidad de matar a Barsut. En cada uno de estos sueños el protagonista demuestra su maleabilidad de poder ejecutar una multiplicidad de identidades en la simultaneidad del tiempo, aludiendo por lo tanto a un total distanciamiento y rechazo hacia una identidad clara y definida.

Al caracterizarse en diferentes fantasías, Erdosain ejercita un visible desdoblamiento que, como los personajes de Pirandello, le permite ser su propio espectador, rasgo predominantemente performativo. Según Richard Bauman, "performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as it is occasionally, the audience is the self" (cit. Carlson 5). En el caso del protagonista, éste se conscientiza no sólo de su habilidad de construir diferentes caretas, sino también de su función de espectador en este proceso. Es en la escena "El Humillado" donde su esposa lo deja por otro hombre, que él mismo confiesa tener una vida dominada por el ensueño y la imaginación, donde dice ser su

"propio espectador" (40). Según Vicky Unruh, al ser el protagonista su propio público, la percepción que éste tiene de sí mismo es exhibida, exaltando así su auto-caracterización (252). Sin embargo, existe una dificultad tanto para el lector / público, como para Erdosain en definir con certidumbre la caracterización o percepción del personaje. De hecho, tanto su papel de actor y espectador, como su habilidad de construirse y deconstruirse retrata una descaracterización identitaria, lo que no facilita la concepción de una sólida identidad. Por lo tanto, esto impone un rasgo nebuloso (6) en la formación del personaje, término que utiliza Pérez-Firmat en su estudio teórico sobre las novelas vanguardistas, lo que impide dibujar un contorno de autenticidad en la edificación del hombre argentino.

Ya establecida la habilidad multifacética del personaje, quisiéramos adentrarnos a lo que esta autoconstrucción significa dentro de la nebulosa (6) o espacio interior en el que nos encontramos. Según Rose Corral, es en las fantasías de Erdosain donde hallamos "la vida nueva y deseada" (43), compuesta por la autenticidad y verdad que busca el protagonista. Helena Corbellini comparte el mismo argumento, al describir el mundo onírico como "el perdido mundo de belleza" (35) en el que reside lo maravilloso y lo paradisíaco. Aún cuando podamos resaltar este espacio privado como lugar sin límites que le otorga al protagonista la libertad de ser, debemos tomar en consideración qué entidades ha escogido ejecutar ante sí mismo. En casi toda ocasión, Erdosain decide adoptar personalidades rebeldes, agresivas y siniestras. Sus nuevas construcciones no se destacan por su pureza, sino por su perversidad, como es el de un cafishio, un criado "obsceno e hipócrita" (6) o un criminal. Es decir, performances que en la realidad cotidiana serían limitados, rechazados o condenados. No podemos, por lo tanto, retratar el mundo onírico como espacio donde reside la verdad y el esplendor, siendo que delata la oscuridad y nebulosidad de su imaginación. Tal revelación cobra sentido, ya que es sólo en el espacio privado de su conciencia que el protagonista se atreve a ejecutar actos subalternos y transgresivos sin ningún tipo de repercusión o censura.

La posibilidad de actuar siendo su propio juez no sólo le otorga al personaje la oportunidad de interpretar diferentes caretas, sino también la de rebelarse contra el mundo exterior que lo atosiga. Al ejercer un acto multifacético en un espacio donde no influyen códigos sociales, el protagonista tiene la amplitud de desviarse en caminos no esperados o aceptados según las normas sociales. Por

consiguiente, podríamos decir que éste aprovecha el espacio 'liminal' en que se encuentra. Este espacio liminal, contemplado por el teórico Arnold VanGennep en sus teorías sobre performance, es una zona donde se ejercita la anti-estructura (cit. Carlson 20). Es decir, el ámbito performativo del protagonista se presenta como un espacio en el que se ejecuta una actuación alterna. Aquí no se trata de simular los códigos culturales, sino criticar estos mismos por medio del performance. En el caso de Erdosain, la oscuridad o agresividad de los seres que interpreta en su espacio privado parecen estar íntimamente conectados con la tristeza de su vida exterior. Lo que significa que el protagonista utiliza este espacio liminal, su único medio, para rebelarse contra la realidad cruda que lo rodea. Por ende, los performances del protagonista no son simplemente una fuga del mundo exterior, sino una forma de enfrentarse a éste, cuestionarlo e invertirlo desde lo más íntimo de su ser.

Si el espacio privado está dominado por actos alternativos que reaccionan y responden a un mundo exterior, podríamos decir que el espacio exterior o público, focalizado y descrito por el mismo Erdosain, toma un papel activo ante el protagonista. Durante la novela recorremos la capital por sus varias calles y rincones. Siendo Erdosain la luz que nos guía, se nos revela ante los ojos una ciudad "puerca" (123), "canalla" (17), "feroz" e "infernal" (124). La personificación de este espacio no sólo nos exterioriza la percepción del personaje, sino también le presta a la ciudad los papeles de escenario, público y actor. Papeles que la ciudad ejecuta simultáneamente.

El vocablo 'escenario' está indiscutiblemente relacionado con todo rasgo teatral. Todo aquel que se sienta frente a un escenario, espera ser entretenido por un acto que como indica Marvin Carlson, "is set apart from that everyday life" (23). En su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo se dedica a ilustrar la urbe moderna como "el gran escenario latinoamericano" (15). En su retrato de la ciudad utiliza los cuadros de Xul Solar para describir el tablado capitalino.[2] De este decorado, resaltan la nariz y los ojos de edificios rectangulares, acompañados por lo geométrico y metálico de figuras monstruosas; las que a su vez llevan cuatro pies, cabeza humana y varias piernas que emergen de un cráneo. Lo fantástico y monstruoso del ambiente de Solar se equipara a las descripciones de Erdosain, las cuales también retratan lo vivo e ilusorio de la ciudad. El estado palpitante que emana del decorado en ambas obras, es lo

que lleva al actor principal a sumergirse en este ambiente y establecer una relación dialéctica con la urbe.

Si consideramos la ciudad como espacio en el que se ejecuta un acto performativo, podríamos señalar a Erdosain como un ente que no sólo actúa en el interior de su subconsciente sino también en el espacio público que provee la ciudad / escenario. De hecho, tanto los críticos como el mismo personaje, han hecho referencia al anonimato que representa el personaje en sus andanzas por la ciudad moderna y devoradora. Esta identidad de anonimato es lo que le proporciona a Erdosain un estado de tabula rasa, facilitándole un cambio de caretas para ejecutar una serie de diferentes papeles. El primer rol que ejecuta el personaje es de público, o como diría Beatriz Sarlo de *flâneur*, papel ya ensayado en su subconsciente,

> La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. Observar el espectáculo: un flâneur es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: en abismo, el flâneur es observado por otro flâneur que a su vez es visto por un tercero [. . .]. (16)

Por medio de este mismo rol de público o caminante, el personaje nos exhibe la espectacularidad de la ciudad y su papel antagónico. El escenario filtrado por los ojos de Erdosain toma el papel de un actor deforme, amenazante y monstruoso. Los rostros humanos parecen estar convertidos en máscaras que imposibilitan cualquier tipo de identificación y reconocimiento. Una de las escenas que mejor ejemplifica el papel desequilibrante de la urbe, se encuentra en "En la caverna" donde el protagonista camina angustiado enjuiciando todo lo que lo rodea: "Caminaba ceñudo, investigando con furor lento las ideas que se incubarían bajo esas frentes estrechas, mirando descaradamente las lívidas caras de los comerciantes, que desde el cuévano de los ojos espiaban con una chispa de ferocidad a los compradores" (123). Como todo espectador que interpreta un espectáculo basándose en su percepción y estado interno, Erdosain proyecta el estado grotesco que habita en su interior a su visión de la ciudad. Ésta, a su vez, toma el papel antagónico, al ser la culpable por el anonimato en

que se encuentra el ciudadano bonaerense. Por consiguiente, mientras el espectador concibe su propia visión del decorado, el escenario y el espectáculo, la malvada urbe despersonaliza al hombre argentino ubicándolo en un estado de anonimato, donde sólo por medio de performances tiene la oportunidad de ser.

La función multifacética que abarca Erdosain y su habilidad de transformar el ámbito que lo rodea, remite a la falta de una identidad auténtica y establecida, tanto en los espacios interiores como exteriores del texto. Según Beatriz Sarlo, la personificación de la ciudad, ilustrada en los cuadros de Xul Solar, representa la pérdida de una ciudad homogénea, cuestión que aterraba a muchos nacionalistas de la época (17). El mismo miedo, quizás, es el que engendra Erdosain ante un país que abre sus puertas a la modernidad por medio de grupos inmigratorios que rompen con el homogéneo frente cultural, instalando una serie de nuevas conductas y actos culturales (Gnutzman 30). Esta desmantelación y diversidad de códigos culturales, urge entonces al hombre contemporáneo, como Erdosain, a pasar de un yo personal a un yo despersonalizado, en el que sólo por medio de actos performativos puede construir una serie de identidades alternativas a través de las cuales sobrevivir las exigencias de un espacio que ha perdido su guión nacional.

Si la ejecución de un acto multifacético se debe a la pérdida de un guión nacional, debemos cuestionarnos sobre los guiones alternativos que sigue Erdosain en sus actuaciones. Según Marvin Carlson, todo performance se basa en un modelo existente, en un guión o en un patrón particular. Comportamiento nombrado por Richard Schechner, teórico y crítico teatral, como "restored behaviour", este tipo de comportamiento se caracteriza como "twice behaved behaviour [. . .] that is always subject to revision [. . .] and must be reinvented the second time or the nth time" (36). Lo que a su vez, "involves behaving as if one is someone else or even one self in other states of feeling or being" (Carlson 31). En el caso de Erdosain, observamos que sus performances, tanto los que ocurren en su imaginación como los que se ejecutan en la ciudad, se edifican por una serie de guiones ficticios. Unos momentos antes de entrar a su estado fantasioso y onírico, el protagonista alude a la cinematografía norteamericana deseando que su vida se asemeje a las escenas de la pantalla. De hecho, Erdosain espera que algo insólito le ocurra "como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de

hoy y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito" (5). De allí, naturalmente, surgen sus fantasías donde ejecuta sus papeles de mozo hipócrita, hombre recogido por una niña adinerada, o el elegido por el rico "melancólico y taciturno". Su "restored behaviour", por lo tanto, modela los guiones cinematográficos en los que transforma su vida de pobre a rico, de nadie a alguien, tratando de ratificar el fracaso y vacío en su interior.

Quizás su papel más conscientemente elaborado, es el de criminal. Erdosain insiste una y otra vez, a través de la novela, en aniquilar al primo de su mujer. Mientras que al comienzo su inclinación parece estar fundada por el deseo feroz de deshacerse de aquel que odia, en el transcurrir del relato nos damos cuenta que este acto criminal también está instigado por otro guión ficticio: la literatura. La preparación y convencimiento del protagonista de ejecutar su nuevo papel está basado en sus lecturas, "y el crimen que en algunas novelas había leído se presentaba interesante; veía yo ahora que era algo mecánico, que cometer un crimen es sencillo, y que nos parece complicado a nosotros debido a que carecemos de la costumbre de él" (79). Sin embargo, al "carecer de la costumbre" nunca llega a ejecutarlo, siendo, después de todo, un acto no ensayado. Como Don Quijote, el protagonista utiliza bases irreales para construir su personaje en un mundo de fantasía. Es por medio de esta doble ilusión, de ejecutar un performance a base de otro, que Arlt nos anuncia la imposibilidad de construir una identidad auténticamente argentina, siendo que se basa en esta época de cambios y modernidad, en guiones que no sólo son ficticios sino también extranjeros.

Con el propósito de recalcar la pérdida de la identidad y la nueva construcción de una vida en la que lo performativo define al hombre argentino, Arlt ubica en el escenario de Erdosain a otros personajes con los que éste se relaciona. Este aditamento permite al lector / espectador observar cómo el acto teatral del protagonista transciende del espacio interior hacia el espacio público. Uno de los primeros ejemplos surge en la escena titulada "El Humillado", nombre que enmarca la función del personaje ante la pérdida de su esposa. Al final de esta escena, en uno de los diálogos más melodramáticos del libro, Elsa y el protagonista ensayan lo que sería su reencuentro. "Te reconozco y te digo: Elsa, ¿sos vos, Elsa? Y yo te contesto: Remo, yo vine ¿te acordás de esa noche? Esa noche es esta noche y afuera sopla el gran viento y nosotros no tenemos frío ni pena" (42). Esta escena

ensayística, la cual remite al comportamiento teatral del humillado en el momento que es expulsado, es según Corral representativa de la institución matrimonial, escenario público y reconocido (28). Al ser despojado de tal espacio, Erdosain se encubre con una máscara para ensayar una escena que puede o no ocurrir, en un futuro que puede o no llegar. En consecuencia, regresa al estado de ilusión y fantasía que ejercita tanto en su imaginación como en el ambiente urbano, como único medio que le permite ser 'alguien' en el espacio público de su matrimonio.

Sin embargo, no es sólo dentro del escenario matrimonial en el que Erdosain comienza a develar su identidad multifacética, sino también en sus relaciones con los personajes que pertenecen a la Sociedad Secreta. Su inclinación a seguir los guiones literarios surge en una conversación con el Astrólogo, en el que éste le ilustra un procedimiento nítido de cómo deberían asesinar a Barsut. Insatisfecho con la propuesta, Erdosain lamenta que "el plan fuera tan simple y poco novelesco" (60). Una desilusión similar ocurre cuando éste dialoga con el Buscador de Oro, quien le confiesa su aborrecimiento hacia la ciudad y sus deseos de cambio. En este diálogo el protagonista escucha el discurso de su interlocutor sintiéndose desplazado a un papel secundario. "Yo soy menos personaje de drama que él, yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad" (116). Tales referencias revelan el proceso de conscientización de este personaje en cuanto a su construcción dentro de un ámbito que comparte con otros. Lo intrigante, sin embargo, está en la complejidad que entreteje Arlt en cuanto a la serie de niveles performativos en la obra. Mientras que el significado de performance resalta la conciencia de un individuo hacia un acto, sea éste cotidiano o rutinario, en *Los siete locos* el personaje principal ejercita una conscientización de su identidad enmascarada, como si este estado "performativo" fuera su estado más puro. Quizás podríamos identificar este acto como un meta-performance, en el que el personaje enmascarado se conscientiza no de su enmascaramiento sino de la nueva máscara adquirida.

Este meta-performance nos remite nuevamente a la dialéctica entre el escenario espectacular, como lo es la capital de Buenos Aires, y el comportamiento multifacético de Erdosain. Si consideramos que el protagonista se encuentra en un ambiente en el que se destaca por su ausencia de una identidad propia donde el "patriotismo es apenas un sentimiento de poder y propiedad; ni raza, ni idioma, ni tradición,

ni geografía reúne las almas" (Goštautas 161) y se realza por su advenimiento a la modernidad o a lo que Walter Benjamin llama "the age of mechanical reproduction" (217), donde la reproducción de la fotografía y el cine adquieren auge, no es sorprendente que éste se construya, una y otra vez, por medio de un meta-performance. De hecho, podríamos decir que el protagonista sigue los mismos guiones ficticios que este espacio de modernidad le ofrece. En su análisis sobre el efecto del cine en la cultura, Benjamin lo retrata como "a powerful agent", y agrega: "Its social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is, the liquidation of the traditional value of the cultural heritage" (221). Esta completa destrucción de una herencia cultural, la cual el personaje busca inútilmente, nos regresa a la pantalla hollywoodense como nuevo guión cultural. El cine, tanto en la modernidad porteña como en la vida del protagonista, es ahora, con sus proyecciones fantásticas e ilusorias, representante de la cultura moderna. No es sorprendente, por lo tanto, que en el proceso de construcción y deconstrucción, el protagonista trate de semejar tanto en sus espacios privados como públicos, modelos ficticios y ajenos a una vida latinoamericana. Tampoco es irracional su frustración al indagar, inútilmente, en una autenticidad que no existe.

Es justamente esta frustración en la búsqueda de una imagen integral del hombre argentino que el protagonista exhibe tristeza mientras vagabundea por la ciudad. Este estado emocional lo denomina Erdosain como "zona de angustia" la cual se caracteriza como

> [...] consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso que se traslada pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo. (5)

Esta constante angustia se manifiesta más que nada en los momentos que Erdosain vagabundea por la ciudad, donde va absorbiendo su escenario y enfrentando la urbe antagónica. De hecho, pareciera que la sordidez de la angustia es lo que transporta al personaje desde los espacios exteriores, como la ciudad, al refugio de los espacios interiores donde se revela ante toda adversidad. Sin embargo, es esta sensación de

constante pesadez lo que, de acuerdo con Rose Corral, caracteriza al personaje como una entidad melancólica. Según la crítica, "A lo largo de la novela, se va configurando un lenguaje de la desdicha o de la tristeza, que insiste en la lentitud y pesadez del personaje [. . .] atributos inconfundibles del personaje melancólico" (32). Esta posibilidad de una melancolía en Erdosain, nos guía directamente al estudio de Judith Butler en su artículo "Critically Queer" donde establece la relación entre la sensación de pesadez y los límites del performance.

Tomando como base las teorías freudianas, Butler reitera que la melancolía "in Freud's sense is the effect of an ungrieved loss ([. . .] and the acting out of unresolved anger and love), it may be that performance, understood as 'acting out,' is significantly related to the problem of unacknowledged loss" (24). La crítica continúa su argumento estableciendo que el rechazo a un reconocimiento de pérdida, se manifiesta a través del acto performativo. Por consiguiente, podríamos insinuar que los performances de Erdosain, tanto en los espacios privados como públicos, son el resultado de su zona de angustia que lo dirige hacia una melancolía que rehúsa aceptar la pérdida de una identidad homogénea y auténticamente argentina. Esto a su vez, nos remite a la imposibilidad de encontrar tal identidad, ya que el mismo personaje se encuentra a todo momento en un eterno "acting out", impidiéndole un reconocimiento y aceptación de su su continuo vacío.

En su estado melancólico Erdosain reacciona hacia la pérdida de una identidad homogénea, lo que lo conduce a ejecutar una multiplicidad de performances en la gran metrópolis de Buenos Aires. Aquí el vagabundeo del personaje resulta de los desajustes de la modernidad, donde la ciudad pasa por una serie de transformaciones que cambian no sólo la fisonomía, sino también las estructuras sociales que la componían. Buenos Aires, por lo tanto, se torna escenario y actor monstruoso y devorador ante la visión del hombre. Los únicos guiones al alcance de Erdosain, en este espacio transformante, provienen de la cinematografía norteamericana o de la literatura fantástica extranjera. De allí, surge una serie de performances con la que el protagonista encubre su falta de identidad. En un principio, pareciera que sólo en su estado onírico e imaginario el muchacho reacciona con actos subalternos ante la adversidad exterior, pero luego reconocemos que los espacios públicos, como la ciudad, también le otorgan una serie de actitudes performativas, que

realzan su constante estado de anonimato. Es así como la búsqueda de una identidad pura y verdadera se torna en una gran farsa bajo la dirección de Roberto Arlt, el cual señala en *Los siete locos* la imposibilidad de que exista una identidad cultural dentro del torbellino de la modernidad.

Notas

1. Esta novela es continuada por *Los lanzallamas,* tanto en la trama como en el desfile de los personajes. Se pueden leer en conjunto, sin intervalo, como capítulos sucesivos de un volumen.

2. Véase Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* en cuanto a los trabajos artísticos de Xul Solar y los estudios hechos sobre éste.

Obras citadas

Arlt, Roberto. *Siete Locos. Los Lanzallamas.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations.* New York: Harcourt, Brace & World, 1968. 217–251.

Butler, Judith. "Critically Queer." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies.* 1(1993): 17–32.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* London: Routledge, 1996.

Corbellini, Helena. *Roberto Arlt.* Montevideo: Editorial Técnica s.r.l, 1991.

Corral, Rose. *El obsesivo circular de la ficción: Asedios a Los siete locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt.* México D.F: El Colegio de México, 1992.

Del Corro, Gaspar Pío. *La zona novelística de Roberto Arlt.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

Gnutzman, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio.* Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

Goštautas, Stasys. *Buenos Aires y Arlt.* Madrid: Insula, 1977.

Pérez-Firmat, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926–1934.* Durham: Duke University Press, 1982.

Piccini, Mabel. "*Los siete locos* de Roberto Arlt: Un momento de la realidad argentina". *Hispanófila* 40 (1970): 29–43.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Shechner, Richard. "Performances and the Social Sciences." *TD* 17 (1973): 5–36.

Unruh, Vicky. "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica". *Naciendo el hombre nuevo*. Madrid: Iberoamericana, 1999. 250–265.

Una charla con Michael Schuessler

Lizy Moromisato, Marisol Pérez y Melissa Strong Carrillo
University of California, Los Angeles

El 4 de mayo de 2004 Michael Schuessler, profesor de Barnard College, estuvo en UCLA para ofrecer una ponencia titulada "La 'Princesa Roja': Ascendencia y trascendencia de Elena Poniatowska", que coincidió con el lanzamiento de su más reciente libro, *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska*. Schuessler es también autor de otra biografía sobre la poeta mexicana Guadalupe "Pita" Amor, titulada *Guadalupe Amor: La undécima musa*. El escritor y académico recibió su doctorado en letras hispánicas de UCLA en 1996, donde fue miembro del comité editorial de *Mester*. En esta entrevista nos habla sobre los retos que representan el escribir una biografía, sus fuentes de inspiración creativa, y sus proyectos futuros.

Mester: Como tú mismo mencionas en tu libro, Elena Poniatowska se ha planteado la pregunta "¿Qué cosa es ser mexicano?" En tu opinión, ¿cómo ha iluminado el conocer la escritura de Elena—y a Elena misma—la respuesta a esta interrogante?

Michael Schuessler: Es una pregunta muy atinada porque como saben, Elena Poniatowska nació en París y tiene ciudadanía mexicana que recibió en el año 1969. Ella dice que su familia siempre vivía una especie de eterna peregrinación, pero de elites, así que iban de Los Ángeles a Carlsbad a tomar las aguas y su abuela viajaba siempre con sus sábanas de seda y su samovar para poder hacer té y café. Entonces, eran como gitanos, en cierto sentido, pero de primera categoría en términos socioeconómicos. Tenían esta frase que siempre recordaban: "We don't belong". No eran realmente franceses, porque hay mucho de ruso, mucho de polaco con su papá, y claro, tampoco son mexicanos. Luego llega Elena a México, huyendo de la Segunda Guerra Mundial, en donde se instala con su mamá y su hermana Kitzia en la casa de su abuela en la colonia Juárez, en la ciudad de México. Al principio las dos hermanitas ni sabían que su

mamá era mexicana, de una familia bastante renombrada de México que se apellida Amor—como Guadalupe Amor, su famosa tía. Elena va descubriendo, paulatinamente, aspectos de esta nueva patria suya, y va a descubrir que es en realidad mitad mexicana. Claro, tiene algunas influencias no siempre positivas. Por ejemplo, su abuela que vivía en los Estados Unidos sacaba a las dos hermanas a ver páginas de la revista *National Geographic* donde había gente del África con sus huesos y sin cabello; ella decía: "Éstos son los mexicanos, éstos son los bárbaros". Pero ella llegó a México en los años cuarenta durante la Segunda Guerra Mundial. Su padre estaba luchando en esa guerra en Francia y, bueno, llegan a este país de volcanes y de pirámides, pero también de una pobreza abyecta, de huaraches, de huitlacoche, que era algo completamente novedoso para ella porque viene de Francia donde todo es muy cuidadito, con sus jardincitos chiquitos como pañuelos. Entonces empieza a recorrer esta ciudad de México que no era nada como la había descrito su abuela paterna desde Stockton, California. Ella llegó a una mansión que tenía su abuela en la calle de Berlín, en la antes elegante colonia Juárez, que ahora es parte de la Zona Rosa. Es un poco decadente más bien, está casi sobre este gran paseo de la Reforma que fue construido en imitación de los Campos Elíseos, así que tampoco ha de haber sido un *shock* tan grande. Pero sí, en México, desde un principio, entra en contacto con una joven como ella, pero muy distinta, que iba a tener una marcada influencia en su vida: era su nana Magda. Ella iba de la mano con la señora Magda a diferentes partes de México acompañándola. Iban al mercado, al cine, al campo, y Elena ni sabía hablar español. Claro que hablaba francés y al llegar a México, la familia la mandó a la escuela a aprender inglés de Inglaterra en *Windsor School*. En la casa se hablaba francés exclusivamente y el español lo tenía que aprender en la calle. Por eso a veces su pronunciación, su léxico, y algunos aspectos lingüísticos de su manera de articular palabras, tiene poco que ver con el español clásico de Cervantes, sino más bien de lo que aprendió de Magda, que vive en Zacatlán de las Manzanas, un pueblo cerca de Puebla. No fue a la escuela y tiene una pronunciación típica de esa región y también usa algunos arcaísmos que son preciosos pero que no se aceptan en la versión estándar del español mexicano. Por ejemplo, dice *naiden*, en vez de "nadie", dice *suidad* en vez de "ciudad", usa verbos que ya no se usan, como *apiarse* de un camión; pero, bueno, son realmente

términos tal vez más auténticos siendo más antiguos que el castellano que se habla hoy en día en Madrid. Lingüísticamente, culturalmente, socialmente, Elena va descubriendo este México tan contradictorio, donde bien podría uno encontrar a una princesa como ella colgada sobre los barrotes de un tranvía sobre el bulevar México-Coyoacán. O también, salías tantito de la ciudad y la gente vendía pájaros con las jaulas pegadas a sus espaldas, o vendía huitlacoches o chichicuilotes en lo que eran las lagunas que formaban lo que era la gran ciudad mexicana Tenotchtitlán. Ella siempre tuvo este gran deseo, fervor, por pertenecer, por poder decir: "Yo sí pertenezco". Eso lo logró, yo creo, de manera literaria y contundente a través de otra persona, una mujer humilde, que tendría ese impacto tan grande en su vida. Fue Josefina Bórquez, conocida también como Jesusa Palancares. Elena conoció a Jesusa Palancares un día cuando iba a la cárcel Lecumberri para entrevistar a prisioneros, muchos de los cuales habían sido encarcelados por haber participado en huelgas de los ferrocarrileros. A veces iba en compañía de una persona a quien había conocido recientemente en una entrevista como ésta, el señor Luis Buñuel, que vivía en México y tenía ese afán de ver a esos prisioneros encarcelados por motivos políticos más que nada. Allí descubrió que a los encarcelados les fascina platicar, contar su historia y tener a alguien que los escuche. Un buen día, caminando por una calle que se llama Morazán Contreras, escuchó cantar, gritar con voz en cuello a Jesusa Palancares, Josefina Bórquez. Se interesó tanto en su lenguaje, en la vulgaridad de sus alegatos, que se metió a esta vecindad donde Jesusa estaba lavando overoles para hablar con ella. Elena debe, no solamente su formación lingüística, sino también profesional y literaria, a Josefina Bórquez, a Jesusa Palancares, porque fue la inspiración de esta gran novela que es *Hasta no verte Jesús mío*. Esa misma búsqueda por una nacionalidad, por sentirse parte de algún lugar, de tener patria, fue justamente el impulso para que ella se interesara en estos grupos que eran tan distintos a los que ella conocía. En México existe toda una capa de la sociedad que realmente no tiene nada que ver con lo que es el México profundo, como dice Bonfil Batalla, o el México de todos los días. Ella siempre me decía: "Es que yo ya conozco tan bien a esa gente, de mi clase, que nadie me va a sorprender porque hable francés, que no me van a impactar con sus zapatos Ferragamo, que eso a mí no me interesa. Lo que sí me fascina es cómo viven, cómo piensan y cómo operan

estas personas que me rodean". A ella le interesaban mucho más los pleitos de los que querían sus puestitos en un nuevo tianguis, el precio de la cebolla y el jitomate, que los momentos o las tendencias literarias tan efímeras o los estados de ánimo de la mujer. En pocas palabras, es verdad que esta continua búsqueda por una identidad es lo que ha impulsado, en muchos casos, la obra literaria de Elena a través del contacto físico, real, con un individuo, como en el caso de Josefina Bórquez, y también al resucitar a un personaje tan parecido a Elena como resulta ser Tina Modotti.

M: ¿Tiene alguna importancia especial para ti, como norteamericano que has vivido en México, la pregunta sobre el ser mexicano o el hecho de que te hayas dedicado (en parte) a estudiar a una persona que siempre ha luchado con su propia identidad como mexicana?

MS: Yo creo que sí. Alguien en un noticiero mexicano me hizo una pregunta muy parecida: "Tú eres mexicano-americano, ¿verdad?" Yo dije que no necesariamente. Soy un poco al revés; soy americano-mexicano en un sentido cultural, en un sentido lingüístico, en un sentido de formación académica, habiendo estudiado en México. Sí, a mí me fascina la experiencia personal y la experiencia literaria y social de Elena. Yo me crié en la frontera entre México y los Estados Unidos, muy cerca de Tucson, Arizona. Desde niño, venía una señora a mi casa que no hablaba nada de inglés. Poco a poco fui entendiendo y yo le decía a mi mamá lo que quería decir Olivia, y me mandó a estudiar en un programa de educación bilingüe pero al revés, porque no aprendía yo inglés, sino español desde el tercer grado. Esa experiencia de ir y venir entre México y los Estados Unidos mucho, porque íbamos mucho a Puerto Peñasco, a Hermosillo, a Guaymas y a lugares así, me formó bastante. Igualmente significativo fue el haber tenido la suerte de poder contar con maestros de primaria y secundaria muy importantes—mexicanos-americanos en su mayoría—que realmente se sienten muy orgullosos de pertenecer a esa cultura mexicana. Nos mandaban a memorizar poemas de grandes escritores mexicanos y también latinoamericanos. Era parte de nuestra vida; es decir, en los cumpleaños había piñatas, se comían tamales, se hacían frijoles. Claro, todos mis amiguitos eran hijos de mexicanos. Yo aprendí de las diferencias entre nosotros cuando sus padres me decían: "¿Por qué Jorgito no puede hablar

como tú?" Luego, estudié en México a partir de la licenciatura. Estuve un tiempo en Jalapa, Veracruz, Guadalajara y en la ciudad de México, y luego aquí en UCLA con sumas autoridades como José Pascual Buxó. Pues, siempre es más interesante lo que uno no tiene. Si casi lo tiene, pero no lo entiende perfectamente, se puede uno quizás concentrar más en eso. Entonces, lo vivía yo también, pero me puse a estudiar e investigar y realmente a tratar de comprender las realidades de esas mujeres—primero con Pita Amor y después con Elena—y ahora con otra que es norteamericana totalmente, pero que se dedicó de cuerpo y alma a México, Alma Reed, la peregrina.

M: ¿Crees que el estilo de escritura de Poniatowska ha afectado tu propio estilo de escribir?

MS: Claro, a veces me oigo hablar y digo: "¡Caray!" Yo creo que me ha enseñado muchísimo. Sí, ella es muy dócil, muy dulce y muy maternal, pero como es hipercrítica consigo misma, también puede ser muy crítica con otras personas. La conozco ya desde hace más de 15 años y yo le daba mis escrituras pensando que iba a decir: "¡Ay!, muy bien". Pero ¡no! Yo tengo todavía los papeles donde ella me tachó casi cada frase. Entonces, sí, creo que me ha influenciado y he tenido la gran fortuna de poder haberme acercado a ella. Yo iba mucho a su casa porque éramos vecinos y yo iba al gimnasio en mi bicicleta, y de regreso pasaba por su casa. Ella es, como le dijo una vez a la BBC, *workaholic.* Si no está haciendo algo se pone nerviosa; entonces, en vez de estarnos allí sentaditos platicando, me ponía a trabajar—que teníamos que mandarle una carta a su agente en Nueva York, o que le tenía yo que dictar o ella dictaba mientras yo escribía. Yo podía ver cómo escribía a máquina, cómo siempre hacía todo y luego volvía a corregir. Luego ella se fastidiaba conmigo porque yo quería corregir cada cosita mientras ocurría. A mí me fastidiaba ver esos errores aparecer en pantalla mientras ella escribía así. Ella siempre está escribiendo; se ve muy glamorosa cuando la ves en una conferencia, pero yo les juro que trabaja más que nadie que yo conozca. De hecho, es lo que yo siempre escucho cuando entro a su casa—el clic, clic, clic del teclado. Allí está haciendo un cuento, algún otro artículo periodístico, algún otro prólogo o carta. Bueno, sí, me ha influenciado. Claro, si lees toda su obra, si la conoces bien, y si te corrige tus propios trabajos—hasta en inglés a veces me corrige.

M: ¿Cuáles son tus escritores preferidos?

MS: Empecemos con los hispanoparlantes. Algunos yo los leía desde muy jovencito. Digamos la poesía de Rubén Darío. Desde la secundaria, este profesor tan importante para mí nos puso a memorizar poemas de Rubén Darío, de todas sus etapas. Federico García Lorca, por supuesto, me parece fundamental. Claro que de México, puedo decir Juan Rulfo. Pero también Sergio Pitol, que es tal vez el escritor más grande de los contemporáneos mexicanos. Es bastante conocido en México, pero poco a poco se está dando más a conocer aquí como traductor, novelista, cuentista, y como ensayista. En español son algunos de mis predilectos, tratando de ser objetivo. En francés, Proust me parece sumamente interesante porque trata de recuperar este tiempo ya ido como lo hizo en cierto modo Bernal Díaz del Castillo. Yo me especialicé en letras coloniales, así que te puedo hablar de Motolinía, de Sahagún, de Durán, de todos aquéllos, pero en cuanto a lo literario, las cartas de Cortés y la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo creo que son para mí las obras máximas. Me gusta también la poesía influenciada por Italia que se hacía en México a mediados del siglo XVI. Un poco de todo. Trato de leer a gente joven, y siempre están sacando cosas que valen la pena. Les puedo recomendar a una tamaulipeca que me fascinó y la acabo de escuchar leer. Se llama Cristina Rivera Garza. También les recomiendo a Javier Velasco que se ganó hace poco el premio Alfaguara. Escribió una novela que es un mamotreto y es muy interesante, se llama *Diablo guardián*. Y bueno, ¿qué sería México sin Arreola?

M: En tu experiencia, ¿cuáles serían las ventajas y desventajas de escribir la biografía de una escritora en vida con la que has tenido una amistad estrecha?

MS: Sí, con Elena tengo una amistad muy estrecha y no les voy a mentir, había momentos difíciles y yo tenía, más o menos, a veces que regatear, y decir: “Bueno, mira Elena, vamos a hablar de esto, pero no de esto, porque es verdad que esto es una biografía de tu mente y no de tu cuerpo”. Es una biografía en ese sentido intelectual, así que ella me permitía incluir cosas que no le gustaban, que ella no sentía que reflejaran quién era en este momento, pero a mí me interesaba el desarrollo de quién sería a lo largo de su vida. Al fin y al cabo,

después de haberle dicho que el mismo Alejo Carpentier, modestia aparte, firmaba reseñas de modas con el nombre de "Jacqueline", Isabel Allende también escribía columnas para la revista *Paula*, si mal no me acuerdo, de cómo domar a tu troglodita. Además le dije una vez a [Carlos] Monsiváis: "Esto de ser periodista y escritor es algo interesante", y me dijo algo así como—y cortante—: "Pero que *todos* lo hemos sido". Han tenido ese desarrollo, que no es necesariamente la experiencia anglosajona, por así decirlo. Pero si nos ponemos a pensar en tantos ejemplos, como García Márquez, Poniatowska, Monsiváis y Paz, es simplemente un primer paso.

Pita Amor realmente no opinaba, no decía nada, pero tampoco me dio tanta información. Para ella, todos sus amigos, o se habían muerto, o la habían traicionado y no quería hablar de ellos. Cuando hice el libro, cuando por fin lo publiqué, llegué a su casa un día y noté que lo tenía por debajo del teléfono, y dijo: "¡Ay! sí, está perfecto, porque el teléfono está chueco y así ya no se mueve". Entonces, al menos no me lo tiró a la cara, porque sería capaz, porque ahí, sí, de Pita digo de todo, pero ella siempre... se asumió, digamos perfectamente. Entonces no sé si lo leyó en vida o no, pero Elena sí lo leyó, y parece que le gustó. Es difícil. He mantenido esta amistad con Elena, y nos vemos, ya quizás no tanto como antes, porque ya no somos vecinos, pero nos hablamos por teléfono. Yo le sigo sus actividades—sé que le acaban de dar una medalla por excelente ciudadana mexicana, dijeron que gracias a este libro que hice ahora, [ella] se conoce tan simplemente como "Elenísima". No sé si eso le gustó, pero bueno, porque yo quería ponerle al libro *La Princesa roja*, y dijo: "¡No, no, no!" Eso fue una ofensa para ella porque eran sus parientes que decían eso en Europa, que son grandes figuras en el gobierno, y dueños de la revista *Paris-Match*. Hay que recordar que ésa es la vida de alguien, es una historia que debe servir para matizar el trabajo de alguien, pero hay libros que se escriben sobre personas vivas, y debe haber una cierta discreción. Si yo hubiera puesto todo lo que a mí me había mencionado en algún momento, que tiene que ver con sus relaciones familiares y personales y todo eso, se sentiría traicionada. Una cosa es ser amigo de alguien, y otra, es ser su biógrafo. Pero, eso no es importante, porque lo importante es lo de su cabeza y esas cosas están todas ahí. Al menos traté de incorporar lo más representativo, porque fue una hemorragia de información y de materiales, de tratar de leer todos esos materiales, seleccionarlos, ser objetivo, justo, y encontrar un hilo

conductor para tratar de reconstruir su vida en ese sentido literario. No es siempre fácil—es bastante difícil, la verdad.

M: Poniatowska te ha llamado "un joven Quijote", y su tía Guadalupe Amor te calificó una vez de "aprendiz de ruiseñor". ¿Fueron sus biografías proyectos quijotescos? ¿Tuviste que recurrir a diversos encantamientos para llegar a conocerlas más de cerca?

MS: También a algo de suerte, porque a mí me han dicho también que soy como "Forrest Gump", porque llego en el momento. Por ejemplo, cuando estaba buscando a alguien para hacer el prólogo, se me ocurrió el nombre de Carlos Fuentes, porque él y Elena eran muy amigos cuando eran jóvenes, iban a bailar juntos, eran becarios juntos, y publicaron juntos. Le había mandado yo un fax a Carlos Fuentes, y claro que no me respondió nada, y yo di por muerto el asunto. Pero ahí voy un día, un solo día que estuve en Madrid, porque había estado en el sur de España y en Marruecos, iba a checar unas cosas que tenían que ver con frontispicios de libros del siglo XVII y su manifestación arquitectónica en unas misiones de la Sierra Gorda de México, en la Biblioteca Nacional de Madrid, y voy saliendo, y veo en la esquina a Eloy Urroz, escritor mexicano de la Generación del Crack que había estudiado acá y somos cuates. Estamos platicando, y dice: "Estamos aquí para hablar sobre el libro de ensayos de Carlos Fuentes que se llama *En esto creo*". Y, entonces bromeando, digo: "¿Y estará el señor Fuentes?" Y Urroz dice, señalando: "Sí, ahí está". Y le digo [a Fuentes]: "Oiga, maestro, pues a lo mejor usted no se acuerda...", y él me dice "Michael Schuessler, que me has llegado a buscar hasta la ciudad de Madrid de los Borbones persiguiendo ese elusivo prólogo, ¿verdad?" Y dije: "Bueno, maestro, pues no tanto, yo iba aquí a Atocha para ir a Toledo". Y más o menos dice: "Bueno, pues yo no voy a poder hacerlo". Y le dije: "Qué pena, eran y son tan amigos", y él dice: "No, porque ya lo hice. Comuníquese con Carmen Balcells allá en Barcelona". Así que me regaló un texto que había publicado en cierta forma cuando Elena se ganó el premio Alfaguara; por eso, no se llama "prólogo". Mira, yo no voy a ser limosnero con garrote porque ayuda en muchos sentidos y me parecía muy apropiado. Pudo ser Monsiváis, pero Monsiváis es otra cosa y esto es más literario. Son cosas del azar, y por eso, creo tanto en ir *in situ* siempre. Por ejemplo, yo no sabía nada de Pita Amor antes de irme a México en

el año '86. Viendo los murales de José Clemente Orozco, ahí en el palacio de gobierno de Guadalajara, conocí a un joven cuyo tío era declamador de poesía. Luego me hice gran amigo de él, y mantuvimos una amistad muy estrecha, y él me daba clases de declamación poética, que García Lorca, que Sor Juana, que Juana de Ibarbourou, etc. pero entre ellas figuraba Pita Amor. Un día, nada más bromeando con él, me dice: "A ver si te lanzas a la ciudad de México y buscas a esta Pita Amor que era tan hermosa, que ahora dicen que anda nada más pegando bastonazos a la gente y gritando...". Dicho y hecho, fui una vez a México para otro asunto y se me ocurrió y la busqué, primero en los hoteles de la Zona Rosa, hasta que al fin la encontré en el hotel General Prim, donde vivía. Le hablé por teléfono desde abajo, y me dijo que nos viéramos para tomar un "drink", y así conocí a Pita Amor. Apareció esta figura realmente extraordinaria encorvada cubierta de joyas y con una flor pegada en la frente, y lentes como de fondo de botella de Coca-Cola. Se sentó conmigo, y no le gustaba la mesa, y nos cambiamos de mesa. Yo la grababa, y todavía conservo esas cosas que a veces es muy bonito escucharlas, porque eso fue hace casi como 20 años, y yo estaba tan nervioso.

Tengo una colega a quien quiero tanto, que es tan excelente y muy conocida, que se llama Lois Parkinson Zamora, y con ella decimos que somos como *academic sleuths*. A Elena le gusta ir a los *shantytowns* y todo ese tipo de cosas, y a mí también, pero a nosotros más bien cuando tenemos noticias de alguien, entonces queremos rastrear a esa persona hasta sus últimas consecuencias. Así empezó con Pita Amor, y así conocí a Elena Poniatowska, aquí en esta misma universidad. Ahí en esa oficina la conocí por vez primera, recuerdo hasta qué zapatos traía la señora. Lo de Alma Reed también fue toda una historia, de que el manuscrito estaba en un clóset. Sí, bueno, Elena me calificó de quijotesco yo creo porque ella me veía que iba y venía y que hacía y deshacía. Y lo de "aprendiz de ruiseñor" es algo que Pita Amor inventó, porque me hizo unos poemas que eran, pues más o menos, pero como eran para mí me gustaron mucho, y a mí me decía eso de "aprendiz de ruiseñor". Claro que ella era un ruiseñor, por supuesto.

M: Ya nos has dado una idea de lo que íbamos a preguntar después, pero queríamos saber si podrías ahondar un poco más en qué se diferenciaron tus experiencias trabajando en la biografía de Poniatowska y en la de Pita Amor.

MS: En mucho, porque Elena es una persona muy seria, profesional y trabajadora, y Pita, ¡es hermana torva del temible demonio! Es bruja, hechicera, malvada, se compara con Belcebú y con Satanás, y francamente, eso sí fue—bastante monstruo era, y que en paz descanse. Pita se dejó envolver por su mito. Un poquito como María Félix, pero con la diferencia que María Félix dominaba su mito, y Pita era su mito a fuego vivo, no a fuego lento. Siempre impredecible, súper clasista, racista, horrible, dificilísima. No pagaba, le pegaba a la gente, entonces a mí me tocó acompañarla y mucha gente pensaba que yo era como su "guarura" o algo por el estilo, era un poco incómodo. Como cuando al salir de un taxi, ella decía al pobre chofer, que es verdad que no quiso bajar la música y no podíamos platicar: "Es usted positivamente odioso, indio rabón inmundo, nariz de mango, es criado, será criado y morirá criado. ¿Le pagas, Mike?" Y bueno, eso sí es un poco difícil de tragar, los pobres taxistas eran sus blancos favoritos. Era difícil, ella hablaba en verso o en esas diatribas horrendas, realmente no se podía uno sentar con ella a hacerle preguntas, porque ella simplemente no hablaba del pasado. Me decía que sus amigos o se habían muerto o la habían traicionado, pero de vez en cuando salían cosas. Ya la pobre estaba muy anciana y me decía: "¡Ay!, yo creo que es por esas noches donde yo posaba desnuda para Diego Rivera, yo creo que por eso pesqué esta gripa que todavía no se me va, y por eso tengo que tomar más tequila", porque según ella, el tequila era el remedio. Y yo le decía: "Oye Pita—porque ella sí me decía que le hablara de 'tú'—pues, cuéntame de Frida Kahlo". Y ella decía: "Yo no quiero hablar de esa *pinche* comunista, olía a ajo, le faltaba una pata, monoceja", y no sé qué, y no sé cuánto. Le sacaba a través de sus insultos ese material. Todavía tengo una entrevista como de 30 páginas con Pita Amor donde habla de todo eso; junté muchas entrevistas. Yo la grababa y me decía: "Y esa luz encendida, ¿qué significa?" "Pues que [la grabadora] está apagada, Pita". Y así, ella seguía, porque si no, era imposible. No quería hablar a veces de esas cosas y tenía sus respuestas categóricas. Era una persona compleja y muy estereotipada en sí misma.

Elena al contrario, pues es un ser mucho más complejo, es una persona mucho más profesional, trabajadora y tradicional en muchos sentidos. Pero no es tradicional que una niña "bien", así como princesa de verdad, se meta a trabajar en las colonias bajas, en los mercados, con los prisioneros y todo eso. Entrevistarme con Elena era normal. Yo le hacía una pregunta, y ella me contestaba.

Yo le hacía preguntas a Pita, y ella empezaba a cantar "Los moros que trajo Franco..." Yo me preguntaba ¿qué tendrá que ver con su relación con Orozco eso? Luego más bien sacaba sus malos recuerdos: "Yo le dije que no a Siqueiros porque me iba a sacar muy fea, y yo soy hermosísima, ¿verdad Mike?" Entonces era como hablar con una caricatura. A veces se ponía detrás de un espejo, pero era nada más que un marco enorme con flores y todo, y ella me hablaba a través de él. Era rarísimo, pero para ella normal. Luego me acusó de haberle robado, y muchas cosas que están en el libro. Pero bueno, eran muy diferentes, y Pita, claro, decía cosas horribles de Elena: "Mira, Mike, esa pobre sobrina es una periodista, y yo soy poeta. Y mira, entre ser poeta y ser periodista existe exactamente la misma distancia que entre México y Neptuno".

Las dos tienen un valor muy importante. Especialmente si uno ve los primeros poemarios de Pita Amor de los años '40 y '50, yo creo que uno encontrará una versión literaria de quién sería Frida Kahlo en un sentido plástico: obsesionada con su imagen, con ese despedazamiento del ser. No es por nada que a Frida y a Diego les fascinaba este libro que se llama *Polvo* de Pita Amor, que se publicó más o menos ahí por el '48, '49. Así que hay ciertas relaciones, claro que Pita y Frida eran en un momento 'close', pero bueno, también Diego. Era todo un mundo que nosotros ignoramos porque vemos estos íconos del arte y la cultura pero era una cosa muy entremezclada, extraña y bohemia, por así decirlo.

M: Hablando de proyectos quijotescos, el descubrimiento del material para tu próximo proyecto y del que ya nos has hablado un poco, la edición de un libro autobiográfico de la periodista estadounidense Alma Reed, se describe en algunos medios como una anécdota con tonos detectivescos. ¿Puedes elaborar más al respecto?

MS: Bueno, sí, porque el libro no ha salido como un texto para que se lea. Lo único que la gente tiene con qué criticar o reaccionar es la historia de cómo se encontró, y es verdad. A mí en Nueva York me dijo un agente que parecía una mala película. Fue a través de la mamá de nuestra distinguidísima Claudia Parodi, que es mi gran amiga en la ciudad de México, que fui a conocer en Brooklyn a Richard Posner, quien la noche de la muerte de Alma en el '66, en el aniversario de la revolución, el día 20 de noviembre, se había ido

a su casa, sacó las cosas sobre su escritorio y las metió en una bolsa de henequén. Richard, devastado por su muerte, porque había sido su mejor amiga y era una muerte no esperada, no anunciada, metió todo detrás de unas almohadas y sábanas en el clóset de su recámara. Eso fue en 1966. Luego conocí a Richard, y yo quería saber más de Salvador Novo, porque él había sido muy amigo de Novo, y yo estaba haciendo una investigación sobre él. Richard mencionó algo sobre Alma Reed, y yo no le hice mucho caso, aunque sabía quién era porque alguien me había dicho algo antes. No fue hasta como seis meses después que él me dijo: "Yo te quiero confesar una cosa. Veo que te interesan las escritoras. ¿Te acuerdas que cuando te mencioné a Alma Reed te dije "There's a story there", pero tú no me hiciste caso? Ahora te voy a decir otra vez". Y bueno, cuando regresé a México en ese 'sleuthing' fuimos Lisette—la mamá de Claudia—y yo, dos veces creo, a sacar el material, y no lo encontrábamos. Encontramos su testamento, unas tarjetas postales, fotos, cosas por el estilo, pero el manuscrito no. Le hablé a Richard larga distancia, y le dije que no podíamos entrar en la recámara que estaba bajo llave. Y él me dice: "I'm seeing a green bag", y le digo: "Pero, ¿cómo que estás viendo una bolsa verde?" Ya habíamos buscado todos sus archiveros, todas las estanterías. Bueno, nos metimos una vez más, abrimos la puerta, revisamos todo. El único lugar donde no habíamos buscado era justamente arriba donde estaban esas sábanas que habían estado desde los años '70, se deshacían y se caían al piso, y al fondo toqué algo que me picaba. Jalé y se desmoronó, se deshizo la bolsa y se cayó todo al piso, fue muy dramático. Me acuerdo que la mismísima Lois Parkinson Zamora estaba brincando. No podía creerlo, porque era como "¡Guau, cómo era posible!". Lo revisamos, y estaba todo menos los últimos capítulos. Los otros capítulos los conseguí de una amiga de Alma de pura chiripa. Ethel, esposa y viuda de John Kenneth Turner, le había estado corrigiendo este libro. Entonces, llegó por correo a la casa de Alma Reed ya difunta, pero a manos de su compañera de casa, que era esta pintora sueca Rosa-Lie Johanssen. Yo conocí a Rosa-Lie gracias a Richard y recuperé esa parte. Rosa-Lie luego descubrió que yo soy parte sueco, así que me tuvo más confianza y me regaló unas fotos. Sí, es algo detectivesco. Es un hallazgo quizás biográfico, sí, quizás hasta literario por la manera en que lo describe Alma Reed. Un proyecto que cuando se lo comenté a Elena me dijo: "Michael, pero no te creo, ¡porque no puede ser!" Era como el misterio de su muerte.

Todos sabíamos que estaba trabajando en esta autobiografía. Figuraba en los periódicos que Budd Schulberg de Nueva York iba a convertir ese libro en una película, porque él ya había hecho esta película que en español se llama *Nido de Ratas* (que en inglés se llama *On the Waterfront*) con Eva Marie Saint y con Marlon Brando. Elena me dice: "Tráemela, Michael". Y bueno, entonces un día en la bicicleta llegué con algunos, no todos los capítulos y me dijo: "Pues, no solamente *es* sino que está muy bien, ¿verdad?" Y le dije, "Sí, es verdad. ¿No quieres hacer el prólogo?" "Sí, lo hago". Ahora, van a salir más cosas porque me han estado llamando de un periódico que se llama *El Universal* en la ciudad de México, y va a lanzar un suplemento doméstico-cultural. Y ahí van a sacar algunos papeles que tengo que nunca se han visto, como cartas de amor de Carrillo Puerto a Alma Reed, que van a causar cierto escándalo. Entrevisté hace como un mes, cuando estuve en Mérida, a las nietas de Carrillo Puerto, y para ellas... Alma Reed era, en pocas palabras, una oportunista por no haber sido otra cosa, y que realmente él no estaba enamorado, que había sido una de muchas. Yo tengo algunos comprobantes por escrito que dicen, "Ven, ven a mí, como el agua viene a las arenas, y como las abejas a las flores"—bueno, unas cosas bien lindas. Le escribió un poema en maya. No es un poema, ya un experto me confirmó que es la versión en maya de "Peregrina" pero que él tradujo para ella. Así que bueno, es una cosa detectivesca, pero yo creo que sí va a ser interesante, y va a salir en inglés en Texas y en español en Diana.

Ahora todavía no se sabe, pero acabo de hablar con unas personas de LACMA que están interesadas en una posible exposición sobre Alma Reed, porque su vida abarca tantas cosas interesantes, y no solamente Carrillo Puerto. Alma se hizo famosa por defender a unos mexicanos indocumentados que habían sido sentenciados a muerte, sin ni siquiera entender cuál era el cargo en su contra. Se cambiaron las leyes de California gracias a su cruzada para salvar las vidas de estos mexicanos. El presidente Obregón se enteró, la invita a México, conoce a Orozco, luego vuelve a México con la expedición de Carnegie de Chichen Itzá, y ahí conoce a Carrillo Puerto. Se enamoran, ella se va a San Francisco por su ajuar de bodas, un *trousseau*, y en eso viene la rebelión de los huelguistas. Cae muerto Carrillo Puerto, fusilado con cuatro de sus hermanos y un ayudante en el panteón civil de Mérida. Llega ella y ve, según ella, ahí en la playa un periódico que dice "Carrillo Puerto asesinado", imagínense, llega con todo

listo para la boda. Otra versión es que se estaba probando su vestido de bodas en un hotel de San Francisco cuando le llegó la noticia. Ella era una ciudadana honoraria de México. De ahí en adelante escribió un libro sobre los muralistas, sobre los jóvenes pintores y la Ciudad Universitaria, pero fue la primera en escribir sobre Orozco. De hecho, acabo de encontrar ese libro de 1932 en Internet. Es la primera publicación que hizo ella de sus propios estudios délficos, así los llama ella.

M: *Elenísima* es la segunda biografía que has escrito sobre una escritora mexicana. ¿Qué es lo que te atrajo a este género, y a estas escritoras en particular?

MS: Creo que he estado rodeado de mujeres fuertes, de mujeres impresionantes—y alarmantes, a veces—desde que yo era muy chiquito. Mi tía es un ejemplo. Ella tenía panales de abejas, y era muy así como metida en un mundo quizás masculino. Pero la verdad sea dicha, pues, descubrí a Pita Amor por medio de Ángel de la Cruz, que era mi gurú, que realmente me enseñó a apreciar la poesía, no solamente de ella, sino también de Gabriela Mistral, de Sor Juana, de Rosario Castellanos, de Juana de Ibarbourou, y también de sus intérpretes, que son ahora sí asunto de una investigación que estoy armando. Eran famosas—ahora olvidadísimas—pero muy famosas en los cuarentas, cincuentas y sesentas por sus actuaciones, donde casi se transformaban de vestidos y velos, y declamaban a todos los grandes, incluyendo a veces a Pita Amor. Pero, más que nada, es que yo no entendía, y todavía no entiendo, ¿cómo es que nadie se dedica a estos personajes? Se me hizo imposible. Pita Amor escribió más de veinte libros de poesía. Fue retratada por Soriano, Rivera, Anguiano, Marta Chapa, y por Diego Rivera tres veces, hay tantos que se me olvidan. Así que, Orozco no, Siqueiros tampoco, porque la iba a pintar muy fea, según ella. Pero era una receta perfecta para hacer un libro interesante, y tantas personas habían escrito sobre Pita, incluso Alfonso Reyes. Di una ponencia aquí en Royce Hall sobre Pita Amor, muy tentativa, y Elena fue y me dijo: "Oye, pero, ¿por qué no le dedicas un libro a Pita Amor, a la tía Pita? Luego vienes a México porque yo la entrevistaba mucho y éramos amigas. Nos llevábamos bien en los años 50, cuando yo era periodista. Y vienes a la casa y puedes ver", porque tiene todo guardado en unos *scrapbooks*, así bien organizaditos. Llegué un

verano, el verano después, creo, me recibió, me acompañó, y estábamos sentaditos en el piso, viendo todos esos *scrapbooks* de la familia, de sus obras, de sus artículos y todo. Y una vez se levanta y dice: "¿Sabes qué? Yo tenía que dar una conferencia hace cinco minutos. Entonces, yo me voy pero quédate tú y luego cierras la puerta cuando salgas". Pues, qué buena onda de señora, ¿no? Iba yo viendo todas esas cosas, como ella hacía entrevistas todos los días. Pero miles de artículos. Ahí iba viendo, ¡caray! toda la trayectoria de Elena Poniatowska, que claro que yo la conocía como autora de *Tinísima*, *Querido Diego*, *La noche de Tlatelolco*, todo lo que Uds. saben mejor que yo. Pero no sabía yo de ese otro lado de ella, que hacía reseñas sobre el escote, sobre cómo tener tu cabellera como María Félix, o que el lápiz labial del 57 será existencialista. Me pareció que sería algo interesante documentar eso. Y me acuerdo también de la cara de asombro que me puso cuando en la Casa Lamm, en presencia de Pita Amor, en una silla de ruedas, pobre, cuando alguien me preguntó en la presentación: "¿Cuál va a ser su siguiente proyecto?" Yo dije que un libro biográfico dedicado a Elena Poniatowska, y ella estaba sorprendida. Ella no estaba muy cómoda al principio porque ella es híper-autocrítica, y la verdad es que tiene sentimientos, yo creo, de inferioridad, y lo dice abiertamente. Y luego, la gente dice que es la criada que limpia los excusados de la literatura mexicana, y que es una vil periodista, y que es no sé cuánto, o sea, que ha tenido que luchar mucho. Hay muchos otros ejemplos de los que se pueden hablar.

Después lo de Alma Reed, pues eso fue casi destino. Yo no soy tan creyente en esas cosas, pero sí les digo, les juro, que dos semanas después de haber localizado ese texto, esa bolsa, el departamento se inundó, porque había una cosa en el techo, y el agua entró precisamente por la recámara. Tuvieron que entrar y todo se iba a tirar a la basura. Entonces eso hubiera llegado a la basura, si no fuera por esa suerte de haber llegado ese día de agosto. Fue en el 2001.

M: Si hicieras otra biografía, idealmente, ¿sobre quién escribirías y por qué?

MS: Estaba yo bromeando con Elena y le decía: "Ay, Elena, tú acabas de salir con un libro que se llama *Las siete cabritas*, pues yo voy a hacerte la competencia y voy a hacer un libro que se va a llamar *Las siete gringuitas*". Y esos libros son tan fáciles, porque son chiquitos.

Porque como me han llamado del periódico que les mencioné, yo les propuse que de vez en cuando, como una vez al mes, les voy a mandar un artículo como de cinco cuartillas sobre americanas, norteamericanas, que han tenido un impacto en la cultura mexicana.

Estoy empezando con Inés de Salm Salm, que acompañó a Maximiliano, bueno, más bien a su marido a México cuando la intervención francesa, que es muy conocida porque ella—y hay mucho mito—le rogó a Juárez que no fusilara a Maximiliano. Y si van a la ciudad de San Luis Potosí, verán ahí en su palacio de gobierno que hay unos monotes de tamaño real en cera. Uno de ellos es de Inés de Salm Salm, rogándole a Juárez que no maten a Maximiliano. Y luego, también hay la leyenda de que trató de seducir a uno de los guardianes de Maximiliano. Se desvistió frente a él y él se metió a la terraza y no regresaba hasta que se vistiera. Pero ella escribió un libro que quise conseguir, es muy caro, que se llama *Ten Years of My Life*, donde habla de sus experiencias, no solamente en México. Ella empezó en el circo montando caballos y era muy conocida por eso. Paseaba frente a la Casa Blanca como a las seis de la mañana encima de un caballo, y eso no hacían las señoras decentes, ¿no? Ayudó en la Guerra Civil norteamericana, después vino a México, y luego se fue a Prusia, porque también luchó en la guerra franco-prusiana. Entonces, es una mujer muy interesante, pero este episodio mexicano me interesa.

Así que, si las pusiéramos en orden cronológico, podría ser ella. Obviamente Alma Reed, es también una mujer interesantísima. Llegó a México en los años veinte y fundó una revista muy importante, que se llamó *Mexican Folkways*, con una mujer que se llamaba Frances Toor. Ella llegó y fundó Frances Toor Studio en la calle de Manchester muy cerca de la glorietita esa de la Diana cazadora. En México, hizo esa revista y varios libros, incluyendo uno que se llama *A Treasury of Mexican Folkways*, muy importante en su época. Incluiría también a otras norteamericanas más recientes como una fotógrafa que se llama Mariana Yampolsky, que era la mejor amiga de Elena Poniatowska y ya murió. Era una gran artista de la fotografía. Luego está una pintora muy interesante afro-americana. Descubrí su obra en el Metropolitan Museum of Art; lleva como 50 años en México. Antes de hablar con Elena, yo había pensado, a duras penas, en unas cuatro norteamericanas ¡y ella me dio una lista de quince aproximadamente! Pero ése sería un proyecto en cierto sentido relacionado, y se lo voy a ofrecer a la editorial Diana, donde hago cosas así, o a la mejor en Era.

M: Por último, es obvio que has tenido éxito con tus obras publicadas. ¿Qué consejos tienes para los estudiantes graduados que quieran publicar su trabajo?

MS: Yo siempre he dicho que puede ser que yo no sea tan buen escritor, pero sí creo que he tenido ojo para ver un proyecto y decir que, bueno, esto a lo mejor sale, porque no se ha escrito mucho, o en este momento hay mucho interés en estos temas. Si uno quiere publicar creación literaria, pues debe ganar un concurso, lo que es dificilísimo, o empezar con cosas por el estilo. Al ganar un concurso muchas veces el premio es la publicación, y así te das a conocer. En cuanto a las investigaciones súper académicas, pues, claro que existen revistas becadas como *Letras Coloniales* o el *Latin American Review* y de ese tipo. Pienso que no hay que dejar de tocar puertas, no hay que dejar de conocer a personas. Fue Elena Poniatowska que me llevó casi de la mano a la editorial Diana, porque yo no conocía a Fausto Rosales, quien ahora es un gran cuate mío, nos vemos en plan social a cada rato. Pero esas relaciones humanas, combinadas con un trabajo sólido, te ayudan mucho, especialmente en Latinoamérica, porque todo es tan personal y siempre a la vez profesional. Tú no puedes mandar algo y pensar que van a verlo. Tú tienes que ir, ser agradable y hasta, no sé, hacer algo un poco, no memorable, pero que llame la atención. Igual ser tú, y ojalá. Y, no es que haya que tener una madrina o un padrino, pero también ayuda. Siempre aconsejo que uno haga lo que le apasiona, lo que le parezca interesante, porque al fin y al cabo creo que eso se nota en el producto final. Si ha sido una especie de castigo absoluto, pues, se nota en el texto, pero si ha sido un proceso de aprendizaje, de crecimiento personal, como lo fue para Elena escribir *Hasta no verte, Jesús mío*, por ejemplo, se aprecia.

Espero que mi libro sobre Elena Poniatowska sea útil para investigadores porque contiene material desconocido, y tiene cosas que nadie había escrito sobre Elena. Al mismo tiempo, y quizás para mí sea más importante porque he trabajado con Elena durante dos años, espero que lo lean las personas que todavía piensan que Elena Poniatowska es una bailarina rusa, para que se sepa un poco sobre ella. Lo que hice es un libro que tiene fotos, anécdotas, recopilación. Es un homenaje en el sentido estructural y formal porque es un mosaico, un collage, donde pueden aprender a apreciar a esta persona. Claro que habrá—y espero que haya—más biografías sobre Elena Poniatowska,

pero ése es un caso perfecto, no había nada. Bueno, en Estados Unidos había una cosa de Beth Jorgensen que se llama *The Writing of Elena Poniatowska: Engaging Dialogues*. Está muy interesante. Beth Jorgensen es una mujer lindísima y era su tesis doctoral que convirtió, sabia, en un libro para Texas. Pero es un estudio bajtiniano de los diálogos de Elena Poniatowska y lo carnavalesco, y eso no va a interesar a la persona "normal", "general". En México ya se había publicado algo pequeño sobre Elena, una larga entrevista con ella que se llama *Me lo dijo Elena Poniatowska*. Así que yo creo que brillaba por su ausencia. En el caso de Pita, también hay poco escrito. Me ganó el catálogo de una exposición. Puede haber cosas en Estados Unidos, pero la falta de comunicación va mucho más allá de lo personal y político. No aprovechan este mercado hispanoparlante en Estados Unidos.

An Exploration of Mexican-American Spanglish as a Source of Identity

Amy Rell
University of California, Los Angeles

Introduction

Who might have imagined that two hallmark phrases, "*Hasta la vista*, baby," and "Livin' *la vida loca*," would in and of themselves engender one monumental controversy of our time that is stewing amongst politicians, artists, and academics; immigrants and natives alike. These Spanglish phrases made famous by Arnold Schwarzenegger and Ricky Martin have been introduced into modern American pop-culture and have implications far beyond the film and music industries. They represent a mixture of two languages, and by consequence two cultures, traditionally viewed as separate: Spanish and English. For many, this separation is null and void; it quite simply no longer exists. The result: Spanglish.

Regardless of the definition of Spanglish as well as its historical and political framework, it is an emotionally charged issue. One needs only examine recent newspaper clippings to underscore the heated tone present. One article entitled "Spanish in America Has a New Threat: Spanglish" insists that Spanglish is a grave danger to the Spanish language and, by consequence, to the collective Hispanic identity. The author argues that "nobody [is] deluded enough to think of it as a real language" (Hernandez, R. A10). Other articles cite the influential Mexican writer Octavio Paz, who insists that Spanglish is "neither good nor bad, but abominable" (Hernandez, D. A30). Others call it a "gutter language" (Pimentel 7B). In drastic contrast to this perspective, others call Spanglish a "dynamic fusion" of crashing cultures merging via language, serving to validate the existence of many bilingual speakers and the "nether world of language duality [they] grow up in" (Pimentel 7B).

If language may be the reflection of a group's identity, then Spanglish is intrinsically linked with being a bilingual Mexican-American and/or Chicano speaker. Indeed, the recent influx of Mexican immigrants coupled with the expansion of their community within the United States has created an unparalleled situation of language contact. It is the result of an effort to conserve Mexican traditions and to build a new Mexican-American and/or Chicano identity. It is the result of the struggle to preserve the mother tongue, while at the same time acculturate to mainstream American society, which has resulted in a variant of Spanglish that has received relatively little attention in the past in comparison with the Cuban and Puerto Rican cases. In this paper, I will examine the variant of Spanglish seen in the Mexican-American community and liken it to the bi-national identity under which this community thrives. It is an analysis that aims to validate the largest and fastest growing Hispanic group living in the United States, whose number has increased to more than 20.6 million (Guzmán 1). In fact, Spanglish is the identity under which 20.6 millions of Mexican-Americans live: a "cultural ambiguity" as evidenced through language (Hernandez, D. A30).

Demographics

According to the 2000 census, 35.3 million self-described Hispanics live in the United States. This number comprises 12.5% of the overall population, rendering the Latino community the largest minority in the United States. Of all Hispanic groups represented in these figures, the Mexican community is not only the largest but also the fastest growing, with a population increase of 13.5 to 20.6 million between 1990 and 2000 (Guzmán 1). Of this 20.6 million, the great majority resides in the southwest region of the United States, and in particular, Southern California. While geographic proximity certainly contributes to the fact that 58% of Mexican immigrants chose California as their new home as of 1990, it is not the only factor (Durand, Massey, Charvet 8).

Historically, Mexican migration to the United States has been a continuous social process existing with significant numbers since the turn of the 20th century. This migration was largely temporal—occurring during agricultural harvesting or railroad constructions—and rarely resulted in permanent residence in the United States. However, Reagan's infamous 1985 reference to the United States losing control

of its borders initiated a drastic change from the once temporal migration of Mexicans to the United States (Durand, Massey, Parrado 3). With Reagan's words began the legislation and, soon after, the passing of the unprecedented immigration legislation entitled the Immigration Reform and Control Act (IRCA) in 1986. As a consequence, what was once a temporal, undocumented male migration due to labor demand needs during a prospering economy in the United States, converted to a legal and often permanent migration of entire families. While the borders tightened, a once symbolic border between Mexico and the United States became a very real physical border with more than thirty miles of fences standing between the two nations and the first major increase in the Border Patrol budget (Durand, Massey, Charvet 10).

Although heavy border patrolling began to prevent crossings of additional illegal Mexican immigrants, IRCA, in a show of amnesty, did allow for the legalization of more than 2.3 million undocumented Mexicans already working in the United States. As a result of naturalizing the 2.3 million migrant workers who were largely male and did not intend to permanently reside in the United States, the pattern of Mexican migration was radically altered. First, these newly documented workers were permitted to bring over family members, converting the traditionally male oriented migration into a paradigm that included men, women, and children and consequently triggered additional migrations. With the presence of family, the once temporal migration became quite permanent. Additionally, with naturalization papers being handed out liberally to workers under the amnesty provisions of IRCA, the black market for fraudulent documents soared (Durand, Massey, Parrado 9). Ultimately, according to Durand, Massey and Parrado,

> although IRCA's primary purpose may have been to deter undocumented migrants, it does not seem to have made much progress in meeting that goal. Rather than slowing down the rate of undocumented entry, IRCA seems only to have succeeded in transforming a seasonal flow of temporary workers into a more permanent population of settled legal immigrants. (5)

As was pointed out previously, a large number of Mexican migrants settled in California, in particular, Southern California; many as a

result of the IRCA amnesty programs. Millions claimed Los Angeles, amongst other destinations in the region, as their new home and this changing geography has resulted in an unparalleled situation of language contact.

The Issue of Mexican Migration Related to Spanglish

In the words of Morales, "The 2000 census tells a story about the inevitability of Spanglish in California" (177). Yet, with the most densely populated Latino community as a result of Mexican migration, the issue of language contact and Spanglish within California has received relatively little attention, while the related but distinct issue of bilingual education has taken the front seat. In contrast, the Puerto Rican and Cuban strongholds, New York City and Miami, share a rich tradition of examining the Spanglish seen in their communities. One can go back as far as 1971 to Dr. Carlos Varo's work entitled *Consideraciones antropológicas y políticas en torno a la enseñanza del 'Spanglish' en Nueva York*. Here, the author argues that English is the language of the colonizer exerting its influence on the Spanish of Puerto Ricans in New York which results in a variant of Spanglish that should be considered "*una enfermedad crónica*" (47, 109). Others such as Álvarez, Aparicio, and Nash examine the Spanglish of New York from a more optimistic framework discussing its rich influence on the Puerto Rican immigrant communities.

The Cuban experience in Miami, resulting in one variant of Spanglish that some coin "Cubonics," has also been documented widely. Ribes-Gil suggests that many Cuban-Americans now consider Cubonics as "a necessary *third* language after English and Spanish" (14). Jongh goes so far as to publish an article entitled "Interpreting in Miami's Federal Courts: Code-Switching and Spanglish" in which she argues that standard, monolingual Spanish is not generally spoken in Miami. Rather, Spanglish is spoken and as a consequence, court interpreters must have a command of this variant of the language. "The ability to interpret Spanglish...is of prime importance in achieving the communicative competence which is so vital in the legal setting" (277).

Robert Friedman, in his article entitled "Language Purists Dismayed by Spanglish" argues that "each region [. . .] has its own Spanglish" and proceeds to discuss Cuban-Americans in Miami and New York Puerto Ricans but ignores the largest Latino immigrant population in the country: the Mexican population in Los Angeles

(196). Even David López, in a tour-de-force article on linguistic assimilation makes no mention of Spanglish. When speaking of the California situation, he does comment that Mexican-Americans comprise one-third of California's population, that "Los Angeles today is among the most linguistically diverse cities in the world" (213), and that "the implications for the use of languages other than English are profound" (214) but absolutely no mention is given to the mixing of Spanish and English. They are considered totally separate entities to the extent that López reviews census information, questioning which of the two, either Spanish or English, Mexican immigrants spoke in certain situations (215). Surprisingly, the author admits to the "complex Puerto Rican case" while failing to recognize Spanglish as an existing phenomenon in California (216).

Despite the perpetual ignoring of the Californian case of Spanglish as a result of Mexican migration, some scholars have witnessed this trend and begun to expand on its implications. Morales entitles an entire chapter of his *Living in Spanglish* "California Dreamin'" which examines Los Angeles as the epicenter for Spanglish in the United States (177-223). Claudia Parodi also explores the magnitude of language contact in Los Angeles and offers the view that the Spanish of Los Angeles has become its own dialect, which she terms a *koiné* while noting that one fundamental part of this dialect is the mixing of English and Spanish (33). For if Spanglish is "significantly influenced by immigration" (Ribes-Gil 13) and the Mexican immigrant community is the largest Latino immigrant community in the United States by a landslide, this variant warrants further attention.

The Definition and Structure of Spanglish

In its most basic conception, Spanglish is just what its title indicates: a mixing of Spanish and English. Authors often describe it using terms such as "hybrid," "*mestizaje*," "fusion," "collage," and "eclectic." Ilan Stavans, who has published a Spanglish dictionary consisting of more than 6,000 entries as well as a controversial Spanglish translation of *Don Quijote*, defines Spanglish as "the verbal encounter between Anglo and Hispano civilizations" (*Spanglish: The Making* 5).

This encounter frequently results in the adaptation of English lexicon to the patterns of Spanish syntax as seen in *vacunar la carpeta* instead of *pasar la aspiradora* or *parquear* rather than *estacionar* (Llombart 3). Other commonly cited examples include *viaje redondo*

rather than *viaje de ida y vuelta, vamos a lunchear* for "let's go to lunch," *te llamo pa'tras* for "I'll call you back" and *voy a ordenar la comida* rather than *voy a pedir la comida* (Sánchez 10). Examples of this nature abound. Furthermore, lexical elements also vary according to region, rendering vast the number of Spanglish dialects. Indeed, Stavans argues that "there isn't one Spanglish but many" and that "the lingo spoken by Cuban Americans is different from the so-called Dominicanish and Nuyorrican Spanglish" (*My Love Affair* 136). To this list, of course, I would add Mexican Spanglish.

In addition to lexical adaptations and localisms, which result in dialectical variation, Spanglish also entails code-switching. Defined by Myers-Scotton in *Dueling Languages* as "the selection by bilinguals or multilinguals of forms from an embedded variety in utterances of a matrix variety during the same conversation" or, more simply, "the accessing of multiple languages" (5), code-switching is a feature of paramount importance in Spanglish. This alternation between Spanish and English has resulted in what many critics consider a haphazard, unstructured phenomenon. In contrast, linguists such as Zentella have shown that code-switching is a highly complex and structured occurrence composed of sociolinguistic strategies, which envelop a syntactic system with very real constraints. Zentella's landmark work on Puerto Rican bilinguals in New York resulted in her classification of twenty-one separate and distinct categories for code-switching, all which offer further evidence that code-switching is not merely a random phenomena but rather a complex system composed of a variety of patterns and constraints (94-97).

Other authors agree. Numerous academics have cited the existence of formal rules and constraints seen in code-switching, regardless of the two (or more) languages in question. As Zentella remarks:

> The notion that Spanish-English code-switching is a haphazard jumble of two languages has been rebutted by many analyses, principally Pfaf 1975; McClure 1977; Poplack 1980; Zentella 1982, Lipski 1985; Álvarez 1991; Torres 1992; Toribio and Rubin 1993. (116)

Universally, these researchers have demonstrated that code-switching repeatedly occurs at particular points in conversation, and conversely cannot occur at other specific junctures in discourse. Perhaps one

of the most widely recognized studies in this regard is Sankoff and Poplack's "A Formal Grammar for Code-Switching." Here, the researchers discuss the concepts of the free morpheme constraint as well as the equivalence constraint. The free morpheme constraint prohibits the intra-word mixing of morphemes while the equivalence constraint suggests, "the order of sentence constituents immediately adjacent to and on both sides of the switch point must be grammatical with respect to both languages involved simultaneously" (5). They conclude that code-switching is "governed by a well defined set of syntactic rules" (39). Certainly, the mere existence of these constraints suggests that there is a formal and structural component to code-switching. In essence, "code-switching is not distributed randomly in the sentence but rather it occurs at specific points" (*One Speaker, Two Languages,* Muysken and Milroy 177).

The argument that Spanglish is unstructured and haphazard is hence of little value. The omnipresent code-switching seen in Spanglish is not only structured, but, more significantly, a mark of bilingual competence that enables a particular group of people to select one language or another in order to increase effective communication (Zentella 135). Stavans echoes this comment, noting that Spanglish is "not a haphazard jumble of words [. . .] but [. . .] it is fixing its own morphosyntaxis" (*My Love Affair* 144). This "selection" of dual-language use accompanied by lexical adaptations serves as the creation of not only an individual identity but also a community identity. It is precisely this dual identity that the term "Spanglish" itself encompasses.

The Relationship of Spanglish to Identity

The platform on which Spanglish stands, that of code-switching and lexical adaptations, serves as the basis for the discussion of how Spanglish relates to identity, in particular within the Mexican immigrant community. In its most basic function, language often expresses identity, for identity may be seen as language itself. Per Gloria Anzaldúa, "Ethnic identity is twin skin to linguistic identity—I am my language" (qtd. in Soler 276). Most would argue that one cannot truly *be* Chinese, meaning identify oneself as Chinese, without speaking Chinese, French without speaking French, or Mexican without speaking Spanish. Yiddish, a language frequently related to Spanglish in its origin and development, serves as a primary example of the stringent relationship between language and the identity of those who speak it.[1] The

term "Yiddish" translates to "Jewish," marking the strict relationship between the language spoken and the ethnic group speaking it and further demonstrating that in this case the name of the language encompasses the identity of those who speak it.

It is for this very reason that languages often take on the name of the country or region associated with them. As Ávila claims, "La identidad de una nación—entendida como grupo étnico—tiene como un atributo fundamental, sin duda, el idioma que se aprende" (40). In the less frequent case where the language does not overtly mark the location where it is spoken within its name, such as Spanish, which can denote the language of someone from Spain, Venezuela, Mexico, Paraguay, or a myriad of other countries possibly including the United States, problems arise with terminology. The United States Census Bureau, aware of this issue, has consistently been forced to modify terminology for questions regarding the race of those who speak Spanish in the United States. For many years, the term "Latino" sufficed, but currently, many terms include "Latino," "Hispanic," "Chicano," "Puerto Rican," "Mexican," "Cuban," "Other Hispanic or Latino," and others (Durand).

It is not surprising, therefore, that Spanglish is the term most commonly denoted to refer this variant. The term itself incorporates two languages, Spanish and English, and by consequence, two cultures. "Spanglish" is identity. It is the reality under which the more than 20 million people of Mexican origin in California find themselves living. For this reason, Morales entitles his book about the identity of Spanish speakers living in the United States *Living in Spanglish* and Stavans reaffirms that the separation of Spanish and English no longer accounted for the new identity under which he was living as a Mexican in the United States: "expression came with a price. I felt inhabited by another self, another identity" (*My Love Affair* 130). This "other self" is Spanglish. Other writers, such as Soler, express this same sentiment: "This new identity, [a] source of cultural strength and survival, needs a new language" and Spanglish is the result (275).

Transnationalism

Within the fields of sociology and anthropology, "transnationalism" is a term associated with the status of Mexican immigrants. While scholars argue about the definition of "transnationalism," its etymology—"trans" meaning across or between and "nationalism" meaning pertaining to a nation—succinctly describes the situation of Mexican

immigrants, that of the meshing of two cultures, and by consequence two languages. As previously discussed, many Mexican migrants remained in the United States permanently after the passing of IRCA. Thus, this vital Mexican identity brought with the Mexican immigrants as seen in their language use—most being monolingual Spanish speakers upon arrival—encountered North American culture and the English language. That the language used by Mexican immigrants has reflected their "cultural reality" (Vivanco Cervero 233) or been a "manifestation of culture" (Llombart 4) is not shocking.

Upon arrival to the United States, a new self begins to emerge which reflects the immigrant's dual identity that is constantly reforming. Often this identity is problematic as most migrants want to retain at least part of their heritage. As one recent immigrant struggling with her identity proclaims, "I'm not turning my back on what I came from" (Álvarez 487). However, most also want to assimilate to the country and culture in which they now live. The outcome is a "mishmash [of] what Latino identity is about [and] the verbal *mestizaje* that results from a transient people" (Stavans, *Spanglish: The Making* 54). Soler even dedicates an entire section of her analysis to "code-switching as an expression of identity conflict" (276). Here, she argues that immigrants are searching for a linguistic model that accurately represents and expresses their experiences and that Spanglish validates the shared experience of Mexican immigrants living in Los Angeles and elsewhere as the language itself incorporates mixing and a "sense of rootlessness under which transnationals must survive (276). When describing the Chicana experience, she asserts:

> Chicana identity is the result of a synergy of cultures. Chicanas or Mexican-American women live in the borderlands, at the crossroads of different and often contradictory cultures. They are considered neither white nor black nor fully Indian; they are not viewed as Spanish or Latin Americans, and they are definitely not "real" Americans. They suffer from a painful struggle of identities. (271)

This synergy of cultures and struggle with identity is reflected in language use and results in the mixing of Spanish and English, which is quite possibly the only way to linguistically validate the experience of the Mexican migrant living in the United States.

The struggle with identity after migration has recently been reflected in the poetry of many immigrant writers. As Aparicio comments in his article entitled "*La Vida es un Spanglish Disparatero*," Spanglish is the linguistic code used to mark the incoherence and bilingual nature of the writer's identity as it offers a "solution to this linguistic dilemma [with] a reconciliation in [the writer's] acceptance of Spanglish as his tool of expression and as an identity marker" (157). Stavans echoes this sentiment in illustrating Tato Laviera's poem:

i think in Spanish
i write in English

i want to go back to puerto rico,
but i wonder if my kin could live
in ponce, mayaguez and carolina

tengo las venas aculturadas
escribo en spanglish
abraham en espanol
abraham in English
tato in Spanish
"taro" in English
tonto in both languages

how are you?
??como estas?
i don't know if i'm coming
or si me fui ya ("Spanglish: Tickling the Tongue" 556).

In this poem, Laviera chooses not to capitalize certain words such as "i" and "puerto rico" in an effort to more fully reflect his struggle with this dual identity which has resulted in an often incomplete and bifurcated self that can only be justly expressed in Spanglish.

Spanglish and the Media

Poetry is not the only reflection of Spanglish outside of speech circles within the immigrant community. Currently, there are at least three national networks whose main language for broadcasting is Spanish: *Univisión*, *Galavisión*, and *Telemundo*. Additionally, in many major

metropolitan areas within the United States, people have access to many more Spanish local channels, in many of which, local or national, Spanglish serves as a common second language and is employed with the explicit intent of identifying with or capturing the attention of a particular demographic. The media and entertainment capital of the world, Los Angeles, frequently reflects this dual identity that Spanglish encompasses. Nely Galan, the president of the Los Angeles television and film company Galan Entertainment, argues, "Spanglish is the future" (Álvarez 483). Whether it be television, radio, film, newspapers or magazines, Spanglish is present. Spanglish is frequently seen on television programs such as *Cristina* and *Sábado Gigante* (Stavans, *Spanglish: The Making* 14). Even *Saturday Night Live*, in a satire of the variety show *Sábado Gigante,* a popular variety show that uses Spanglish, which aired on March 6, 2004, performed a skit mimicking the Spanglish seen in this program (*Saturday Night Live*).

In the realm of radio, where there are more Spanish language radio stations in California than in all of Central America, Spanglish abounds. The following is one excerpt from a local station: "*Recuérdales que hoy, esta tarde, vamos a estar en vivo* in Dilliards, broadcasting live from 3 to 5, with your chance to win some cool KXTN prizes. *Acompañen a sus amigos*" (Álvarez 485). Not only the discourse of the disc jockey, but also the music played, incorporate Spanglish. Mexican *raperos* such as Latin Alianza, Chicano 2 Da Bone, Latin Lingo, and Dr. Loco's Rockin, Jalapeño Band all compose music stemming from the dialect of Chicano Spanglish. Spanglish is not only embraced by local radio stations that serve the needs of the greater Los Angeles Hispanic community, but can also be heard on the English channels in the form of commercials and public service announcements. In fact, one of the highest rated talk radio stations in Los Angeles, KLSX 97.1, an Anglo oriented channel, is the proud provider of Los Angeles' only Spanglish talk radio show entitled "*Reyes* and *Solís*." While callers and hosts alike are encouraged to speak any language they prefer, the most common vernacular heard is undoubtedly Spanglish.

The genres associated with printed press, newspaper and magazine alike also reflect the Spanglish identity of their subscribers. The publisher of *Latina,* speaking on behalf of her Spanglish magazine and others such as *Generation ñ*, argues that "we are the intersection of two and we reflect a life between two languages and two cultures that our readers live in" (Alvarez 485). Finally, the more formal segment of

media, the newspaper, has not escaped the influence of Spanglish either. Indeed, *La Opinión*, the Los Angeles newspaper founded in 1926 and the largest circulating Spanish language newspaper in the nation, incorporates Spanglish. This is recognized by Zaro Ruiz who wrote an entire article dedicated to the use of Spanglish in *La Opinión* and entitled the "Influencia del inglés en el español del periódico *La Opinión*."

It seems apparent that the media as well as the economic interests that fund its existence have converged on the same conclusion as far as the Hispanic community and Spanglish is concerned. Not only are they aware that the Hispanic community is a crucial consumer group whose collective buying power rivals that of any other minority group, but they also realize that a key part of reaching and identifying with this community is through Spanglish itself. In essence, through the medium of mass communication, from comedy shows and talk shows to nightly news, from magazines and newspapers to movies and music, we find evidence that Spanglish is an important vehicle of communication as well as a way to identify with a community that truly lives between two cultures.

Conclusion

Stavans claims "Only dead languages are never changing" (qtd. in Friedman 196). Languages change and evolve to meet the needs of those who speak them and with the significant increase in Spanish speaking Mexican immigrants to the United States, and California in particular, Spanglish is far from dead and constantly changing. Therefore, Spanglish meets the needs of its speakers in that it allows for the expression of the dual identity that is the essence of the immigrants' being. Scholars and politicians may find it repugnant but "language cannot be legislated; it is the freest, most democratic form of expression of the human spirit" (Stavans, *Tickling the Tongue* 557). Linguists and anthropologists may find it enlightening, but Spanglish will elude us while it continues to expand the notion of language contact as never before. Language and identity are intrinsically related and for this reason, we cannot deny the linguistic reality *de los hispanos*, a group whose population is expected to more than double in California by 2025 (Campbell 18). Whether Spanglish, including the variant spoken in California, will flourish and become a solidified language is yet to be seen, but for now, acknowledgment of this linguistic variety is inevitable for as Sánchez concludes, "*hablamos como hablamos*" (11).

Notes

1. Please see Stavans *Spanglish: The Making of a New American Language* (2003).

Works Cited

Álvarez, Lizette. "It's the Talk of Nueva York: The Hybrid Called Spanglish." *Language: Readings in Language and Culture*. Ed. Virginia P. Clark, et al. Boston: Bedford/St. Martin's, 1998. 483–488.

Aparicio, Frances R. "La vida es un Spanglish disparatero: Bilingualism in Nuyorican Poetry." *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Ed. Genvieve Fabre. Houston: Arte Publico Press, 1988. 147–160.

Ávila, Raúl. "Lenguas, medios, identidades: el español y su espacio en la aldea global." *Ensayos de lengua y pedagogía*. Ed. Giorgio Perissinotto. Santa Barbara: U of California Linguistic Minority Research Institute, 2003. 39–50.

Campbell, Paul R. "Population Projections for States by Age, Sex, Race, and Hispanic Origin: 1995 to 2025." U.S. Bureau of the Census, Population Division, 1996. PPL-47.

Durand, Jorge. "Transnationalism." Presented to the University of California at Los Angeles class on Mexican Migration to the United States. Los Angeles, 3 Mar. 2004.

Durand, Jorge, Douglas S. Massey, and Fernando Charvet. "The Changing Geography of Mexican Immigration to the United States: 1910–1996." *Social Science Quarterly* 81.1 (2000): 1–15.

Durand, Jorge, Douglas S. Massey, and Emilio A. Parrado. "The New Era of Mexican Migration to the United States." *The Journal of American History* 86.2 (1999): 1–22.

Friedman, Robert. "Language Purists Dismayed by Spanglish." *Geolinguistics* 27.1 (2001): 197–199.

Guzmán, Betsy. "Census 2000 Paints Statistical Portrait of the Nation's Hispanic Population." Washington D.C.: United States Department of Commerce News, 2001.

Hernandez, Daniel. "A Hybrid Tongue or Slanguage?" *Los Angeles Times* 27 Dec. 2003: A30.

Hernandez, Roger. "Spanish in America Has New Threat: Spanglish." *Rocky Mountain News* 10 Jan. 2003: A10.

Jongh, Elena M. "Interpreting in Miami's Federal Courts: Code-Switching and Spanglish." *Hispania* 73.1 (March 1990): 274–278.

Llombart, Alberto. "Do You Habla Spanglish?" *Espéculo* 23.1 (2003): 1–6.

López, David E. "Social and Linguistic Aspects of Assimilation Today." *The Handbook of International Migration: The American Experience*. Ed. Charles Hirschman et al. New York: Russell Sage Foundation, 1999. 212–222.

Morales, Ed. *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*. New York: L.A. Weekly Books, 2002.

Muysken, Pieter and Lesley Milroy. *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perpsectives on Code-Switching*. Ed. Lesely Milroy and Pieter Muysken. Great Britain: Cambridge UP, 1995.

Myers-Scotton, Carol. *Dueling Languages: Grammatical Structure in Codeswitching*. Oxford: Clarendon P, 1993.

Nash, Rose. "Spanglish: Language Contact in Puerto Rico." *American Speech* 45.3/4 (1970): 223–233.

———. "Englanol: More Language Contact in Puerto Rico." *American Speech* 46.1/2 (1971): 106–122.

Parodi, Claudia. "Contacto de dialectos del español en Los Ángeles." *Ensayos de lengua y pedagogía*. Ed. Giorgio Perissinotto. Santa Barbara: U of California Linguistic Minority Research Institute, 2003. 23–38.

Pimentel, Ricardo. "Spanglish Comes Into its Own." *The Arizona Republic* 2 Oct. 2003: 7B.

Ribes-Gil, Bettina. "Spanglish Spoken." *Modern English Teacher* 7.3 (1998): 13–16.

Sánchez, Miriam Sancho. "Algunas reflexiones de un viaje por el spanglish y el español de Latinoamérica." *Cuadernos Cervantes de la lengua española* 32.7 (2001): 10–11.

Sankoff, David and Shana Poplack. "A Formal Grammar for Code-Switching." *Linguistic Research* 14.1 (1981): 3–43.

Saturday Night Live. Exec. prod. Lorne Michaels. NBC TV. KNBC, Los Angeles. 6 Mar. 2004.

Soler, Nieves Pascual. "Linguistic Terrorism at the Juncture of Cultures: Code-Switching in U.S. Latina Self-Narratives." *English Literature and the Other Languages*. Ed. Ton Hoenselaars and Marius Buning. Amsterdam: Rodopi, 1999. 269–282.

Stavans, Ilan. "My Love Affair With Spanglish." *Lives in Translation: Bilingual Writers Identity and Creativity*. Ed. Isabelle De Courtivron. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 129–146.

———. *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Harper-Collins Publishers, 2003.

———. "Spanglish: Tickling the Tongue." *World Literature Today* 74.3 (Summer 2000): 555–559.

Varo, Carlos. *Consideraciones antropológicas y políticas en torno a la enseñanza del "Spanglish" en Nueva York*. Puerto Rico: Ediciones Librería Internacional, 1971.

Vivanco Cervero, Verónica. "New Considerations Regarding Anglicisms, Gallicisms, and 'Spanglish'." *Letras de Deusto* 98.33 (2003): 227–235.

Zaro Ruiz, Mariano. "Influencia del inglés en el español del periódico *La Opinión*." *Ensayos de lengua y pedagogía*. Ed. Giorgio Perissinotto. Santa Barbara: U of California Linguistic Minority Research Institute, 2003. 75–98.

Zentella, Ana Celia. *Growing Up Bilingual*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.

Report on Trans*formations*: Re-imagining Identity

Spanish & Portuguese Graduate Student Conference University of California, Los Angeles April 16, 2004

Trans*formations*: Re-imagining Identity, the UCLA Spanish & Portuguese Graduate Student Conference, was held on April 16th, 2004. Graduate students Iliana Alcántar, Marisol Pérez, Alessandra Santos, and Melissa Strong Carrillo formed a Graduate Student Conference Committee, founding a departmental graduate student conference tradition. The result was a full day of interdisciplinary presentations revolving around the theme of identity, and how it is imagined, conceived, contextualized and transformed in the Hispanic and Lusophone cultures, through different eras and varied geographical locations. The UCLA Graduate Student Association, the UCLA Spanish & Portuguese Department, and the Spanish & Portuguese Graduate Student Association sponsored the conference, and the support of the Spanish & Portuguese Department's staff made it possible. Irene Carranza, a local Chicana artist, loaned her artwork, which was exhibited at the Herbert Morris Seminar Room, where the conference took place.

Professor Gerardo Luzuriaga, Chair of UCLA's Spanish & Portuguese Department, opened the conference, which was divided in four panels: Music and Urban Space in Brazil, Transformation through Language, Citizenship and Nationality, and Countering Perceptions. Professors Beth Marchant, Claudia Parodi, Michelle Clayton, and John Dagenais, all from the UCLA Spanish & Portuguese Department, moderated each panel respectively. The event was well attended by professors and UCLA graduate and undergraduate students. Throughout the day, panelists engaged their audience, exploring the conference's theme through a variety of lenses. UCLA Spanish & Portuguese Department's own graduate students presented as well as graduate students from UCLA's Ethnomusicology, Romance Linguistics & Literature, Comparative Literature, and English departments,

and students from University of California, Berkeley, University of California, Riverside, and University of Southern California.

The first panel, Music and Urban Space in Brazil, explored a variety of dislocations in identity, and how literature and music reflect upon those changes. The panelists posited a post-colonial Brazil that has undergone marked urbanization and exposure to other cultures, including the European, African, and North American impacts on Brazil, and how Brazilian identity is perceived through the country's cultural production. Identity in this context was analyzed as malleable and hybridized. The panelists also discussed how cultural performance is expressed through Brazilian music as an alternative to self-identification.

The second panel, Transformation through Language, was an example of the broad scope of Linguistics. The panelists presented papers elucidating how language is crucial in the development, imagining, and transforming of identity. From cultural encounters and exchanges, to linguistic interpretations and interventions, this panel offered a fresh perspective on linguistic research regarding identity formation. Ranging from linguistic accommodation and translations to geographical displacements, adaptation and acceptance, the panelists proved that languages—from those well disseminated to less studied ones—open a window to how identities are transformed.

The third panel, Citizenship and Nationality, posed important questions pertaining to the position of the nation-state in regards to identity. These panelists dissected the intricacies of how the imagining of identity is intertwined with national identification. From foreign imagination to borders, from spaces of ambiguity to spaces of oppression, this panel dealt with the delicate and yet profound ramifications involving identity and the body-politics versus the individual body. The papers presented here exposed identity as it transforms but also as it can be imposed, intersected, misinterpreted, and/or intruded upon.

The fourth panel, Countering Perceptions, provided a wide chronological scope examining how identity is complicated through hybridity in the Hispanic world. The panelists covered cultural negotiations and syncretism, portraying the changes that translations, religious traditions, labor and popular culture bring forth. That is, these presentations elaborated on the concepts of the previous panels not, however, without expanding on the notion that perceptions transform identities to the same extent that they are formed.

Ranging from colonial times to contemporary cinema, the papers in this panel uncovered cultural confluences that complicate easy notions of identity, questioning stereotypes and raising discussion about fixed concepts.

The conference's keynote speaker was Professor Norma Alarcón from University of California, Berkeley, who gave a heartfelt presentation about her own experiences among the Zapatista women from Chiapas, Mexico, addressing pressing questions of gender identity vis-à-vis political identity. Following the conference's conclusion, there was a reception where participants and attendees continued discussion. Overall, the conference was a successful event where graduate students were able to divulge their work, disseminating their ideas and thoughts about identity in their respective fields of study. The relevance of the topic, and the importance of holding graduate students conferences as part of the development of their careers, proved invaluable. The high quality of presentations and the stimulating discussions that took place during this conference attest to that.

The conference accomplished the task of bringing to fruition an extensive day of discussion about identity and imagination. To students of the Hispanic and Lusophone cultures—cultures that have circulated the globe far and wide from the Iberian Peninsula to all continents—the question of identity has always been crucial in terms of contact, contamination, dissemination, exchanges, hybrid cultures, transit, exile, and memory. During the graduate student conference, many of these aspects, and others, pertaining to identity were presented and discussed. At the end of the conference, those who attended were left with few conclusions, but with many questions, for identity is nothing if not transitory.

Alessandra Squina Santos
University of California, Los Angeles

Trans*formations*: Re-imagining Identity Spanish & Portuguese Graduate Student Conference

Conference Abstracts

Music and Urban Space in Brazil

Belle Époque Tropical: A Ambigüidade do Momento Histórico, Político e Social no Universo de Olavo Bilac, Lima Barreto e João do Rio

Vanina Eisenhart
University of California, Los Angeles

O Rio de Janeiro na primeira década do século XX representa um mundo em transição, pois sofre um grande processo de urbanização que culmina na gestão do prefeito Pereira Passos. Este processo é o resultado de uma nova classe burguesa formada a partir de uma nova economia capitalista que surge em meados do século XIX, e que possibilita a passagem de uma estrutura colonial a uma estrutura industrial. Se no plano físico e econômico a cidade evolui, faz-se necessário a remodelação do plano social também. A elite burguesa deseja uma nova identidade social que tem por fundamentos uma cultura européia fruto de uma herança colonialista. Dentro deste novo contexto essencialmente urbano, os intelectuais da época se dividem. Se Olavo Bilac, através de sua revista *Kosmos*, exalta as transformações pelas quais o Rio de Janeiro sofreu neste período, Lima Barreto e João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) são capazes de criticar, denunciar e satirizar as conseqüências do novo espaço urbano, através das obras *Os Bruzundangas* (1923) e *A Alma Encantadora das Ruas* (1908).

Além de apresentarem o quotidiano e o comportamento social dos elementos da burguesia, Barreto e João do Rio também oferecem um retrato dos símbolos dos marginalizados por este ideal identitário: o submundo e os subúrbios. Neste novo universo social, João do Rio e Lima Barreto têm como função uma análise dos novos ideais burgueses representados pelo grupo intelectual do qual Olavo Bilac fazia parte, proporcionando assim uma visão crítica da formação da identidade social e cultural da *belle époque* brasileira.

Viagens do Ritmo: Da África ao Brasil

Diane Gunn
University of California, Los Angeles

Quase todos nós reconhecemos o samba brasileiro cujo nome e estilo vieram a ser conhecidos como a música nacional do Brasil por volta da década de 20, juntamente com o advento do movimento Modernista. Sabemos também que seus ritmos inerentes têm origens africanas. Pois o que requer um pouco de investigação é que os ritmos desta música trazem mensagens complexas, desde suas origens até sua recriação no século atual pelos grupos afro-brasileiros da Bahia. Começando nos anos 70, vários grupos, como Olodum, Ilê Aiyê e outros, oferecem uma nova interpretação de tais ritmos, através de uma busca pela identidade. Nesta pesquisa, baseada na de vários etnomusicólogos eminentes, descobri duas características específicas na música afro-brasileira que contribuem para a sua posição única e distinta da música européia. Tais ritmos podem ser seguidos desde sua chegada com os escravos, até interpretações atuais. Nota-se que eles contêm mensagens específicas, sejam com propósitos religiosos, comunicativos ou sociais. Vários etnomusicólogos e historiadores estudaram esta música com ênfase na mensagem que transmite, como observa Peter Fryer em seu estudo *Rhythms of Resistance*.

Primeiramente, este trabalho segue as "viagens" de duas características da música afro-brasileira: o intervalo da quarta nota e da nota tônica da escala musical, que aparece no dundun (talking drum), e o aspecto poli-rítmico que pertence à musica religiosa do Candomblé. Além disso, exploro o argumento do Professor Ladzepko, especialista em música africana, o qual ilustra a função original de cada ritmo, concluindo que tais ritmos são baseados nas línguas tonais africanas. Já Professor Fink opõem-se a isto, dizendo que a música antiga ou indígena é um produto da "natureza de chance ou espontaneidade dos materiais disponíveis" ("Stages in the Evolution of Musical Scales and Harmony," http://www.webster.sk.ca/GREENWICH/stages.htm). Tento demonstrar e ilustrar os sentidos originais destes ritmos e compará-los com os usos atuais na música dos blocos-afros.

Rock Brasiliense: Towards an Alternative Narrative of *Brasilidade*
Jesse Samba Wheeler
University of California, Los Angeles
For well over half a century, samba, especially in the styles *pagode*, *carnavalesco,* and *bossa nova*, has been associated with Brazil in an almost homologous way. Although a national symbol until today, I have sensed from my own ethnographic research in recent years a distance between the identity-images projected by samba and current ideas Brazilians have of "Brazil" and of themselves. Samba appears to remain a force of national and local identity; however, it seems to be associated with the past, to an era when Rio de Janeiro's cultural and political hegemony was stronger than it is today. In my studies I have sought to understand how communities express themselves through popular music. In this paper I examine the need for alternative narratives of *brasilidade* and propose that the expressive arts, and popular music in particular, are a place where such alternatives may be found. I suggest the rock scene in Brasília as a locus of identity negotiation, where musicians and audiences generate and express strong feelings about themselves and their environment. Within Brasília's rock milieu I argue that cover and tribute bands (those that play other bands' music), despite their almost *de riguer* denigration by critics, scholars and the at-large public, may play a substantive role in identity formation and performance. Paying my own tribute to Bertolt Brecht, Roberto Schwarz, and José Miguel Wisnik, I consider the issues of authenticity, authorship, and fantasy, as well as the implications of an identity (re)produced through overt imitation.

Transformation through Language

The Representations of the Term "Mozarabic"
Yasmine Beale-Rosano Rivaya
University of California, Los Angeles
The choice to highlight certain aspects of the identity of particular ethnic groups or speech communities has often led scholars to contradictory conceptualizations. The term "Mozarabic," as defined by different academics has been diversely used to identify diverse national, ethnic, social, and/or linguistic phenomena. The Mozarabs are usually defined as Christians living under Islamic rule in the Iberian Peninsula from the 8th to the 15th centuries (Simonet, F. 1867). However, *The Oxford Companion to Spanish Literature* (1978) defines the Mozarabs as:

"Hispano-Roman Christians of Andalusía who *preferred* Islamic domination by the Arab-Berber invaders of 711-12 to the rule of the Visigoths, and so accepted Islamic customs and the Arabic language [...]." The existing data about the Mozarabic peoples and language come mainly from medieval documentation archived in repositories throughout the Iberian Peninsula. However, a "Mozarabic document" can be defined as: 1) a document written in Latin by a Christian from al-Andalus; 2) a document written in vulgar Romance using Arabic characters by a Christian from al-Andalus; 3) any document written in Andalusí-Arabic that makes reference to any Christian resident of al-Andalus. The recurrent tendency among scholars to concentrate only on one document type has contributed to perpetuate an inaccurate portrait of the Mozarabic speech community. Similarly, the absence of an unambiguous definition of what is meant by "Mozarabic text" has led scholars to misleading generalizations. In this paper, I propose to overview different scholarly definitions and uses of the term "Mozarabic" as well as analyze the singular representations of Mozarabic identity resulting in each case.

Tradition and Transition in Manuel Perez's *Arte de el idioma mexicano*
Catherine Fountain
University of California, Los Angeles

Colonial or "missionary" grammars should occupy an important place in the history of linguistic thought, though they have previously been regarded as unworthy of study. In Manuel Perez's *Arte de el idioma mexicano*, written in Mexico in 1713, we can see elements that hearken back to the Latinate tradition of Nebrija, and before him Donatus and Priscian, but at the same time he uses concepts and ideas which are uniquely Mexican. Examples include his treatment of Nahuatl phonology, in which he documents Nahuatl adaptations of Spanish words, his *notas necessarias*, which cover aspects of Nahuatl morphology and syntax, which are particularly different from Latin, and his description of different dialects of Nahuatl, which demonstrates a nascent interest in language variation. It is also evident that Perez's most immediate influences are previous studies of Nahuatl rather than those of Latin, as he makes frequent references to the *doctissimos Authores* of earlier Nahuatl grammars. In this grammar we can see the beginnings of new areas of study which will come to occupy an important place in Mexican linguistics, such as language contact and dialectology, as well as the birth of a uniquely Mexican linguistic dialogue.

Heritage Language Learners and Identity
Patricia Villegas-Silva
University of California, Los Angeles

While the terms 'heritage language' and 'heritage language learner' have yet to be convincingly defined, there are several of these languages and a very large amount of these speakers in the United States. Among these, Spanish is the most common and the most likely to be retained. Guadalupe Valdés provides the most well-known and convincing definition to date, stating that a heritage language learner is a "language student who is raised in a home where a non-English language is spoken, who speaks or at least understands the language, and who is to some degree bilingual in that language and in English" (2001: 38).

Is the exposure to a language other than English truly the only thing that makes up the identity of these speakers? I believe that there are other factors that need to be considered in defining who these students are, for example, ethnicity. Lucy Tse (1998) believes that ethnicity has a great deal to do with these individuals' identity and that this identity 'struggle' is a deciding factor in whether these students develop their heritage language. Tse (1998) suggests that there are four stages in ethnic identity development: 1) Unawareness; 2) Ethnic Ambivalence or Evasion; 3) Ethnic Emergence and 4) Ethnic Identity Incorporation, all of which have different effects on a person learning their ethnic/heritage language.

In this paper I discuss how heritage language learners are defined and how this definition needs to be worked on to create a well-rounded definition that includes more aspects of these speakers. I also discuss the need to support these speakers and their languages, not only because these languages are important to our greater society, but also because they are important for a child to grow into and understand his/her own ethnic identity.

Citizenship and Nationality

Translating the Stereotype: Exoticism and National Identity in *La Gaviota*
Michelle Tenenbaum
University of California, Los Angeles

Spain emerged in the nineteenth century as an important exoticized literary *topos* for many French Romantics, who portrayed it as an alluring space of danger that fulfilled what they found to be lacking in the

conformist bourgeois society of contemporary France. France's cultural hegemony allowed its writers to fashion and propagate the image of an exotic Spain in their works, which flooded the Spanish marketplace.

Inundated with external misrepresentations of their nation, Spanish writers of the nineteenth century grappled with the dilemma of how to portray their country in their own works. Although they chafed at the stereotypes associated with their nation, Spanish writers also had a certain investment in promoting this Romantic view, since, among other reasons, it was Spain's picturesque image that allowed the otherwise marginalized nation to remain in the international spotlight.

My paper examines the ways in which the writer Fernán Caballero negotiates this quandary in her novel *La Gaviota* (1849). Caballero's work, which is considered the first modern Spanish novel, confronts the issue of (re)defining national identity in the face of foreign stereotypes about Spain. In the Prologue to *La Gaviota*, Caballero declared that she composed her novel in order to correct foreign mischaracterization of Spanish culture, but her novel illustrates, in fact, that it was not easy to repudiate these foreign representations. Using the metaphor of translation and analyzing narrative structure and certain images throughout the text, I examine the way in which the novel negotiates between the author's stated goal of rejecting foreign stereotypes of Spain and her need to foster this foreign exoticized image.

Joaquin Beleño's *Gamboa Road Gang*: Rethinking Identity within the Boundaries of the Panama Canal Zone

Paolo Matteucci and Sabrina Ovan
University of Southern California

Our paper aims to understand the close relationship between politics and identity as it is portrayed in Joaquin Beleño's novel *Gamboa Road Gang: Los Forzados de Gamboa* (1961). Set in the passageway of the Panama Canal Zone, the novel focuses on the treatment of a contaminating—hence desecrating—agent enacted by a "sacred" and sovereign entity. The Canal Zone, a politically anomalous space that surrounded the Panama Canal for most of the twentieth century, established political, social and jurisdictional borders, which separated its inhabitants from those of the Panamanian isthmus. Besides foregrounding the cultural, political and linguistic boundaries that the Canal Zone enforced, *Gamboa Road Gang* narrates the story of the lives of a number of inmates from the Canal Zone Penitentiary. As the

title of the novel suggests, the prisoners are convicted inside the Canal Zone precisely because they have violated its boundaries.

We read *Gamboa Road Gang* as a depiction of the implications of the physical segregation the Canal Zone enforced. In this sense, the novel allows us to discuss the notion of border as a cultural construction aimed at "preserving" the identity of the Zonians from the fear of coming into contact with the non-Zonians.

Beleño's text, which is first of all hybridized in the very language it is written in (a mixture of Spanish, English, Caribbean English, Kuna dialects, Haitian French), allows us to understand the process of identity formation as a continuous movement of re-signification. On the one hand, the establishment of the Canal Zone is experienced by the Zonians as a construction founded on the fear of dialectical contact with alterity. On the other hand, the deconstruction of both contamination and its fears allows the "contaminating" agents of the story, the Panamanian characters, to contemplate an eclectic and hybridized re-conceptualization of identity.

Negotiating Citizenship: Body Politics in the Writing of Diamela Eltit

Heidi L. Kinsley
University of California, Berkeley

The military dictatorships that overcame several Latin American democracies in the 1960's and 70's forever altered both the political and the social landscape of their respective countries. The use of torture, the widespread practice of political killings and disappearances and the general dissolution of human rights served to silence those who voiced opposition to the regime. In addition to threats of bodily harm, however, the military regimes maintained strict control over the very identity of its citizens. In Uruguay, for example, the population was classified into one of three categories, according to each citizen's degree of support for the government. The assignment to a particular category determined the degree of constitutional privileges allowed: while supporters of the military maintained full rights, those who had protested publicly were prohibited from holding government jobs and denied other rights, including holding a passport.

As citizens struggled to regain their rights and identities under dictatorship, writers and intellectuals began to articulate their dissent in new modes of literary expression. In Chile, Diamela Eltit wrote during the Pinochet dictatorship, beginning with her first novel, *Lumpérica*. It

is my intent to show how Eltit's depiction of the limitations on citizenship disrupts the patriarchal discourse by providing possible processes of re-identification. In particular, I examine issues of embodiment and disembodiment, in which certain individuals remain visible while others become invisible. My goal is to highlight the narrative strategies employed by Eltit to reconstruct notions of identity and reassert claims to citizenship under dictatorship.

Countering Perceptions

Writing outside the Lines: Garcilaso Inca and the Transformation of León Hebreo

Damian Bacich
University of California, Los Angeles

Many of the ideas of *amor* that appear in the works of Cervantes, Lope de Vega, Camões, and Calderón de la Barca can be traced to León Hebreo's *Dialogues of Love*. First published in Rome in 1535, this curiously encyclopedic work encapsulated Renaissance Neoplatonic concepts of love and harmonized them with biblical and kabbalistic teachings. By 1605, when Cervantes mentions the *Dialogues of Love* in his acerbic prologue to *Don Quixote*, three distinct Castilian translations of the work were in circulation, including one by the Inca Garcilaso de la Vega of Peru. Each of the Spanish translators of the *Dialogues of Love* re-fashioned the book and the author's identity so as to channel the reader's experience toward a particular cultural project. Guedalia ibn Yahya, the Sephardic scribe who first made the *Dialogues* accessible in Spanish, dedicated his translation to Philip II of Spain, and at the same time subverted the dominant interpretation of the *Dialogues* as a work of Christian Neoplatonism by highlighting the Hebrew identity of the author and his text. The second translator, Aragonese nobleman Carlos Montesa, attempted to render the work more intelligible by writing in a more polished Castilian and unpacking some of Hebreo's more obscure concepts, while re-casting León Hebreo's work as a Christian philosophical treatise. Finally, the *mestizo* humanist Inca Garcilaso de la Vega created a version of the *Dialogues* that would return the ambiguity and polyvalence to the text, but through creative use of margin notes added parallel reading of León Hebreo and his *Dialogues of Love* in function of Garcilaso's own self-fashioning. Garcilaso's translation therefore constitutes a uniquely auto-referential appropriation of León Hebreo, fittingly entitled *La traducción del Indio*.

Mestizaje y redención en un sermón barroco sobre Santa Rosa de Lima

Lizy Moromisato
University of California, Los Angeles

La investigación histórica rosariana ha considerado el proyecto de canonización de Santa Rosa de Lima (1586-1617) como el germen del "protonacionalismo" e identidad criollas en el Perú del siglo XVII. Sin embargo, estudios recientes como los de Ramón Mujica Pinilla señalan que el culto a Santa Rosa tuvo alcances sociopolíticos más extensos que sugieren la validación de una identidad mestiza. En mi trabajo analizo un sermón pronunciado por el padre franciscano Gonzalo Tenorio y publicado en 1670 con motivo de la beatificación de Santa Rosa. Partiendo de la premisa de que Rosa no era criolla sino mestiza, Tenorio traza un argumento retórico por medio del cual diviniza el mestizaje y lo propone como instrumento redentor y unificador de la religión cristiana.

Primero, demarco el contexto sociopolítico que permitió el proyecto de canonización de Santa Rosa. Luego, analizo el sermón de Tenorio y sus implicaciones para la posible inclusión del grupo mestizo dentro del aparato político-imperial del virreinato. En la Rosa mestiza se materializa la unión espiritual de España y las Indias conversas, y por consiguiente la redención masiva del Nuevo Mundo. Asimismo, discuto en qué medida el sermón de Tenorio sirve como ejemplo de las posibilidades persuasivas del discurso barroco hispanoamericano. Tenorio sigue fielmente el método retórico de un sermón barroco al introducir el significado espiritual del descubrimiento y de la conquista de América en términos bíblicos. Sin embargo, inserta un elemento novedoso al revelar que Dios había elegido a Rosa por ser mestiza. El mestizaje se introduce así como un nuevo tópico dentro del aparato discursivo rosariano. En la plenitud de los movimientos de extirpación de idolatrías en el Perú, el sermón de Tenorio representa un intento para el surgimiento de una naciente identidad, y la creación de una conciencia y subjetividad mestizas.

De chinos de la China a chinos aplatanados: hibridez cultural y étnica en lo cubano

Alejandro Lee Chan
University of California, Los Angeles

Con la llegada de los culíes chinos, o colonos contratados, en junio de 1847 a La Habana, la composición étnica y cultural de la isla

se enriquece significativamente. Es cierto que la trata africana precede a la trata amarilla y que el número de culíes chinos es menor, pero no por ello el aporte de este nuevo ingrediente al ajiaco, metáfora acuñada por Fernando Ortiz, es menos valioso.

Si bien se ha observado una palpable ausencia de lo oriental en el discurso hegemónico de la formación de la identidad nacional, intelectuales cubanos contemporáneos dentro y fuera de la isla ponen de manifiesto la contribución que este grupo étnico ha ejercido en la creación cultural del país. La de mayor atención es un nuevo tipo híbrido sexualizado, la mulata china, cuya belleza proverbial y exótica sensualidad aparecen en novelas y cuentos de Mayra Montero, Leonardo Padura Fuentes y Antonio José Ponte.

La temática no es exclusiva de escritores caribeños de habla hispana. Autores de origen cubano que escriben en inglés también llevan consigo la nostalgia de esta pluralidad étnica, como Cristina García y Armando F. Gutiérrez. Incluso autores de la diáspora china en los EE.UU., como Maxine Hong Kingston y Lisa Yun, se apropian de la temática al hacerla parte de su obra. El carácter transnacional y lingüístico de la contribución china a Cuba se refleja ineluctablemente en su representación literaria.

Este trabajo presenta una visión panorámica de la presencia china en lo cubano demostrando que en efecto, como ya lo había sugerido Fernando Ortiz, no es nula la huella de la contribución de los chinos en Cuba.

Just the Tip of the Iceberg: The Truncation of the Mexican American Identity in *My Family/Mi Familia*

Phillip Serrato
Fullerton College

The film *My Family/Mi Familia* represents Mexican Americans as a recognizably distinct, culturally autonomous group within the multicultural United States. A fundamental problem with the film lies in its method of defining and asserting Mexican American identity through a process of differentiating Mexican American culture and people from Anglo Americans. With an excessively strict notion of cultural integrity, the film dangerously delimits the parameters of acceptable Mexican American identity. Because the film cuts off the possibility of Mexican Americans' positive transcendence of social places and identity categories, I ultimately suggest that its portrayal of Mexican American identity and cultural integrity is unfortunately complicit with the social, political, and economic containment of Mexican Americans in the United States.



Review

SCHUESSLER, MICHAEL K. *Elenísima: Ingenio y figura de Elena Poniatowska*. México D.F.: Diana, 2003. 327 pp.

La lectura de *Elenísima: Ingenio y figura de Elena Poniatowska*, el segundo libro de Michael Schuessler (el primero es *La undécima musa: Guadalupe Amor* [1995], una biografía sobre la célebre—y escandalosa—poeta mexicana y tía de Elena Poniatowska), dejará satisfechos tanto a estudiosos como a aficionados de la novelista, ensayista y periodista mexicana. Como bien señala Schuessler hacia el final del libro, antes de la publicación de *Elenísima*, sólo había otro libro dedicado enteramente a la obra o persona de Poniatowska (*Engaging Dialogues: The Writing of Elena Poniatowska* [1994], un estudio bahktiniano de las obras de Poniatowska escrito por la académica estadounidense Beth Jörgensen). Aunque Schuessler mismo cita y resume en su texto muchas de las otras obras más breves que hacen referencia al trabajo de Poniatowska, el camino estaba abierto para esta nueva contribución de Schuessler.

Con *Elenísima*, Schuessler no pretende ofrecer una gran interpretación ni de la obra de Poniatowska ni de los géneros en los que ella ha trabajado, como el testimonio, la novela, el ensayo, la crónica, el periodismo o la literatura femenina en general. Lo que sí se plantea es crear una obra de interés tanto para el académico como para el público lector. Por una parte, el autor afirma, con su sutil y siempre presente sentido de humor, su deseo de "presentar el ingenio y la figura de una gran escritora mexicana a un amplio público hispanohablante, por ejemplo, a los ya escasos individuos que creen que Elena Poniatowska es una bailarina rusa" (17-18). Al mismo tiempo, Schuessler ha construido un libro de gran utilidad para el investigador, ya que cita decenas de reseñas de las obras de Poniatowska originalmente impresas en revistas y periódicos mexicanos, además de entrevistas con la autora, fragmentos de sus ensayos, artículos y entrevistas hechas como parte de su labor periodística, y hasta fragmentos de conversaciones que tuvo con la autora mientras llevaba a cabo las investigaciones para el libro. La posibilidad de incluir tantos escritos por y sobre Poniatowska durante las primeras etapas de su carrera se debe, en parte, a la amistad muy estrecha que Schuessler trabó con ella durante sus investigaciones en México—una amistad tan íntima que hasta llegó a llamarla su "mamita mexicana" (26)—quien le dio acceso a sus propios archivos. Así, a pesar de que Schuessler ofrece referencias y

fragmentos de textos poco difundidos o conocidos que serán de sumo interés al investigador académico, el autor utiliza un lenguaje capaz de retener el interés del lector aficionado (no "profesional"). Además de ser una mina de fuentes periodísticas, literarias y críticas, el libro contiene fotos de la autora de joven, de su familia e incluso de las caricaturas que le han hecho amigos y críticos a través de los años.

En *Elenísima*, Schuessler demuestra la influencia que su contacto con la autora ha tenido en su propia escritura. Al igual que Octavio Paz describe *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska como un "'collage' de 'testimonios de historia oral'" (Schuessler 205)—una descripción que se podría aplicar a muchas de sus crónicas y obras ensayísticas—Schuessler reconoce que *Elenísima* es también un *collage* en el que fragmentos de obras y artículos de y sobre Poniatowska están entrelazados con anécdotas personales acerca de la vida de la autora, sus amistades, admiradores y críticos, sus inspiraciones, su desarrollo profesional, y las circunstancias de la producción y publicación de sus obras.

Elenísima comienza con una breve presentación de su amigo y colega, Carlos Fuentes. Después de trazar la niñez y adolescencia de la autora, Schuessler sigue la carrera de Poniatowska de manera cronológica, considerando las obras más importantes y representativas de cada etapa de su producción. Entre estas etapas se encuentran: su período de aprendizaje como periodista y entrevistadora; la publicación de su primera novela (*Lilus Kikus*, 1954); su satírica obra de teatro *Melés y Teleo* (1956); la colección de artículos ilustrados sobre las actividades dominicales del pueblo mexicano, *Todo empezó el domingo* (1963) (que coincidió, según Poniatowska, con el nacimiento de su "conciencia social" [152]); su conocimiento del "México desconocido" de las clases populares, representada por la publicación de su obra quizás más famosa, la novela testimonial *Hasta no verte Jesús mío* (1969); su maestría del género de la crónica con *La noche de Tlatelolco* (1971); su interpretación de "la condición femenina" (209) en *Querido Diego, te abraza Quiela* (1976); sus representaciones de las vidas de los marginados en *Gaby Brimmer* (1979), *Fuerte es el silencio* (1980) y *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988); su "*magnum opus*" en el género de biografía, *Tinísima* (1992); sus incursiones en los movimientos sociales con su trabajo con el EZLN y su crónica de la experiencia de una adolescente mexicana violada a quien le fue negado el aborto *Las mil y una... (la herida de Paulina)* (2000);

y el *bildungsroman* con que ganó el premio Alfaguara, la novela *La piel del cielo* (2001). El libro concluye con una consideración acerca de la difusión e influencia de la obra de Poniatowska en México y en el extranjero (en particular, en los Estados Unidos), las reflexiones de amigos y colegas sobre Poniatowska y su obra (originalmente escritas para un número especial de *La Jornada Semanal* dedicada a la autora el 21 de septiembre de 1995), y una bibliografía de las obras de Poniatowska y algunos de los estudios principales sobre su trabajo.

Aunque *Elenísima: Ingenio y figura de Elena Poniatowska* no pretende ser un estudio crítico de la obra de Elena Poniatowska, el libro constituye una excelente herramienta para el lector académico. Esta herramienta sería un poco más fácil de utilizar si incluyera un índice de nombres y obras citadas, ya que la forma de *collage*, aunque bella, fluida y, a veces, muy expresiva—como las obras de la autora retratada—, no necesariamente permite encontrar rápidamente la información. Del mismo modo, los títulos de las secciones del libro, algunos de los cuales hacen referencia a las palabras de la autora ("Yo sí pertenezco" y "Sacarle raja"), anécdotas personales ("Bambi y Dumbo") y citas de sus críticos ("Gracia e ingenuidad"), a veces pueden dejar algo vago el contenido de la sección, aun para conocedores de la obra de Poniatowska (o los que todavía no hayan leído todas las fuentes críticas de libro de Schuessler). Sin embargo, esta crítica no impide que *Elenísima: Ingenio y figura de Elena Poniatowska* "enseñe deleitando" tanto a los estudiosos como a los lectores aficionados de Elena Poniatowska, haciéndolos sentir que conocen un poco más de cerca a esta gran cronista y narradora de la vida mexicana.

Melissa Strong Carrillo
University of California, Los Angeles

Contributors

ROBERTA JOHNSON, who received her Ph.D. in Spanish from UCLA, is Professor Emerita from the University of Kansas where she was Department Chair and Director of the Hall Center for the Humanities. She has published the following books: *Carmen Laforet* (1981), *El ser y la palabra en Gabriel Miró* (1985), *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934* (1993), *Las bibliotecas de Azorín* (1986), and *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel* (2003). She has also published more than 60 articles on twentieth-century Spanish prose in journals such as *Hispania*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, and *Letras Peninsulares* (among others). Johnson has held grants and fellowships from the Fulbright Program, the John Simon Guggenheim Foundation, the National Endowment for the Humanities, the Graves Foundation, the Spanish Ministry of Culture, and the Rockefeller Foundation.

LIZY MOROMISATO is a 4th year Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA, where she also received a B.A. in Linguistics and Spanish in 2000. Lizy's field of study is Spanish-American colonial literature, and her research interests include the baroque sermon, mysticism, and historical linguistics. Her doctoral dissertation will tentatively focus on the literary discourse about St. Rose of Lima from the 17th to the 19th century, and the construction of Rose as a symbol for national identity. Lizy is also a founding member of CECI (Centro de Estudios Coloniales Iberoamericanos).

ISABEL MOUTINHO is a lecturer in Spanish and Portuguese at the School of Historical and European Studies, La Trobe University, Australia. Her main research area is contemporary Portuguese literature, particularly the novels dealing with the colonial wars in Africa (the subject of her dissertation). Her other research interests include contemporary European comparative literature, literature and globalization, and literatures from Portuguese-speaking African countries, as well as from Timor. She has published book chapters and many articles in journals of literary criticism in Portugal, Australia and the United States, as well as

in electronic international publications. She is co-editor of the volume *Paths of Multiculturalism* (Lisbon: 2000).

Claudia Parodi is a Professor of Spanish and Portuguese at UCLA. She has published numerous articles, reviews and books. She is the founding director of CECI (Centro de Estudios Coloniales Iberoamericanos), housed in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA.

Marisol Pérez, a doctoral candidate at UCLA, is currently writing her dissertation on Rosario Castellanos's continued relevance on both sides of the U.S/Mexico border, establishing connections between Castellanos and Chicana writers. Her work is reflective of her research in the fields of contemporary Latin American and Chicano literature, as well as Critical Feminist Studies. She received her M.A. at UCLA.

Amy Rell is a doctoral candidate in Spanish Linguistics at University of California at Los Angeles. She will receive her Ph.D. in June 2005 with a doctoral thesis entitled "The Role of the First Language in the Second Language Classroom." A native of Denver, Colorado, Amy obtained her undergraduate degree in Spanish Literature from Newcomb College of Tulane University. She graduated summa cum laude, Phi Beta Kappa, and spent her junior year studying at the University of Madrid. Amy's research interests include the role of the first language in the second language classroom, aptitude and motivation in second language learning, Spanglish, and the professional development of graduate student instructors.

Jason Rothman is Visiting Professor of Spanish at Pepperdine University. He is a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA and is currently completing his dissertation entitled: "On the Accessibility to Universal Grammar for Adult L2 Learners: Some Evidence from the L2 Acquisition of Spanish." His research focuses on all aspects of post-pubescent second language acquisition, with special interest in researching the role of Universal Grammar in adult second language learning.

Phillip Serrato is Assistant Professor of English at Fullerton College. His publications include an essay on the *Personal Memoirs* of

Juan Seguín and a co-authored essay on the children's books of Gloria Anzaldúa. An essay on Latino professional wrestlers and another on Mexican-American children's literature are scheduled to be published next year. His research interests include gender studies, Latino/a cultural studies, and children's literature.

Alessandra Squina Santos is a doctoral candidate at the UCLA Spanish & Portuguese Department. She specializes in Brazilian literature and culture, and is currently completing her dissertation entitled "Words in Five Senses: Arnaldo Antunes and Reinterpretations of *Antropofagia.*"

Melissa Strong Carrillo received her B.A. and M.A. from UCLA, where she is currently in the Ph.D. program in the Department of Spanish and Portuguese. She specializes in contemporary Latin American and Chicano literature, as well as Women's Studies.

Rocío Zalba is a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at the University of Kansas. Her research interests include Latin American theater, particularly Argentinean drama, and Performance Theory. Currently, she is working on her dissertation on the dramatic works of Eduardo Rovner and Mauricio Kartun and teaching as a Visiting Instructor at the University of South Carolina.

Maite Zubiaurre is Assistant Professor of Spanish and Comparative Literature at the University of Southern California. She is the author of *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas* (México, Fondo de Cultura Económica, 2000). In her book, she reflects upon the gender-conditioned representation of space and urban topography in the European and Latin American realist novel. She has written numerous articles on modern and contemporary Hispanic fiction, women's literature, and literary theory. She is also a translator of German novels of the nineteenth and twentieth century into Spanish. She is currently working on a book-length manuscript on the diverse representations of the erotic in modern Spain.

CONTENTS

VOLUME XXXIII 2004